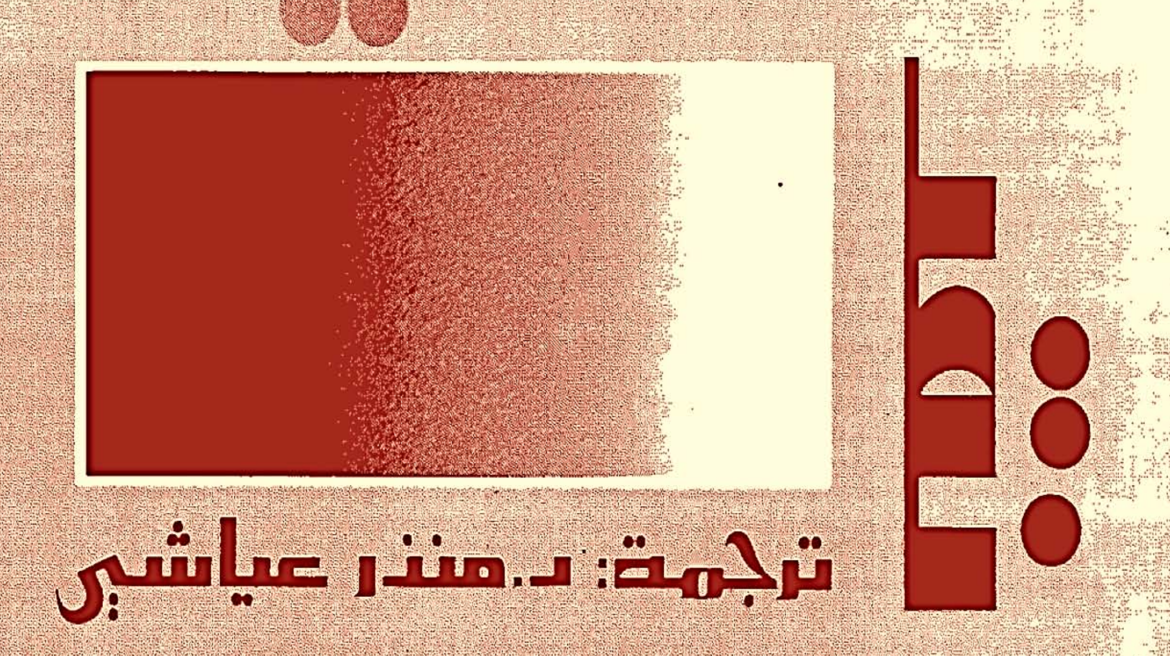
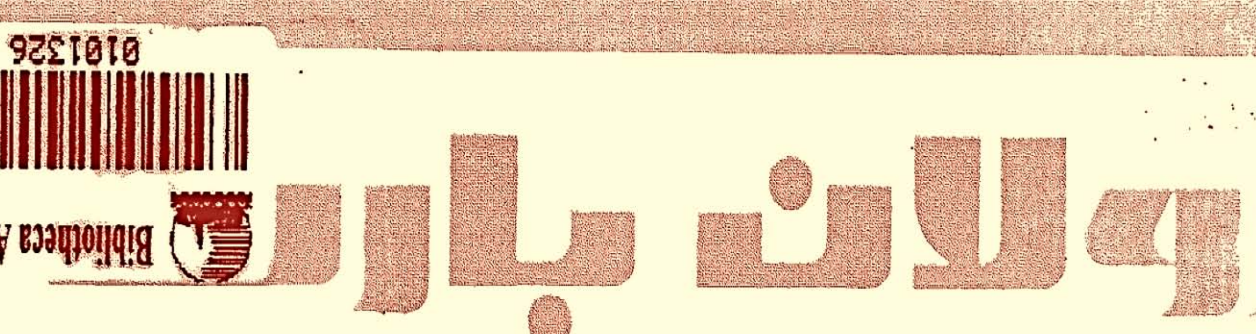


نقد وحقيقة

ترجمة: د. منذر عياشي



رولان بارت

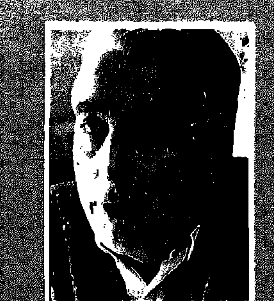
3

الأعمال الكاملة



مركز الإنماء الحضاري

رولان بارت



يعد رولان بارت (1915 - 1980) واحداً من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الفنية مع قدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس، الفلسفة، الأنثولوجيا، الأنثروبولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والإفادة منها في إطار ما يسمى اليوم «تداخل العلوم».

وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن فإنه لم يتوقف عن ذلك حتى الثمانينات، حين وافته المنية في حادث سيارة. ويدل هذا أنه، على امتداد أربعين سنة على الأقل، قد مارس الكتابة النقدية، ويعتبر واحداً من منتجي الثقافة وصانعاً للمعرفة في هذا العصر.

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نعرف أنه قضى فترات من حياته مدرساً في «تركيا»، و «رومانيا»، و «مصر»، وهذا يعني أنه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة، أضافت إلى ثقافته ومعارفه خبرة بعادات المجتمعات التي عاش فيها، وأنماطها الحضارية وأفكارها، وثقافاتها. ثم لن ننسى أن نضيف إلى هذا معايشته للحضارة اليابانية وما كتبه عنها.

عمل بارت في مركز البحث العلمي الفرنسي. وكان من إنجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم، أشرف عليها متابعة وتوجيهاً. كما عمل مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

وقد أشرف على إدارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع والرموز، والرسوم، والدلالات.


C.E.C
مركز الإنماء الحضاري
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION
للدراسة والترجمة والنشر

نقد

و

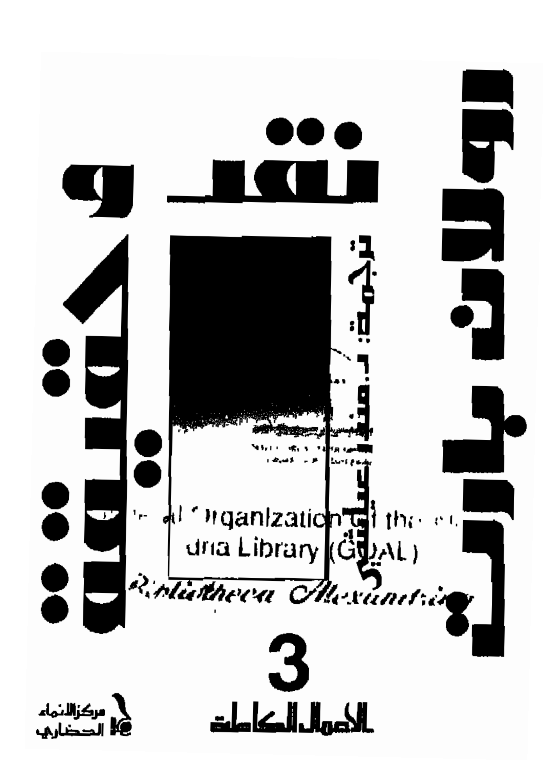
حقيقة

○ نقد وحقيقة

الطبعة الاولى: 1994/1/1000

الإخــراج الفني وتصميم الغـلاف:

جمـــال الابطـــح


رولان بارت
نقد و حقيقة
3
الأعمال الكاملة
مركز الإنماء الحضاري

Roland Barthes

CRITIQUE ET VÉRITÉ

نشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار «لوسوي»/ باريس

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VIe

مقـــــدمـــة

بقلم د. عبد الله محمد الغذامي

يتصدى الصديق الـدكتور منـذر عياشي لمهمـة جليلة تتمثل في مسعـاه الحثيث لـترجمة نصـوص (النقـد الألسني) من مصـادره الحـديثـة، خـاصـة الفرنسي منها. وقـدم من هذه النصـوص النقديـة المترجمـة بضعة أعمال عن الأسلوبيـة وعلم الدلالـة ومفهوم الأدب، ثم هـذه الأعمال لـرولان بارت. وهو بذلك يؤسس لمرجعية علمية تتشكل مع مايماثلهـا لتكوّن مكتبـة نقديـة للبـاحث العربي. ولاريب أن النقـد الألسني (أو اللساني لمن شـاء أن يفضل ذلك) قد بدأ يأخذ موقعه الصحيح في قراءة النصوص الإبداعية واللغـوية، وفي تشريحها. ولعل الأولى بي والأحـرى أن أقول إن النقـد الألسني قد بـدأ يستعيد موقعه في الدراسـات التحليلية والنـظرية العـربية. وأقـول يستعيد قاصداً التذكير بأن الفكر العـربي هو فكـر قام في أسـاسه عـلى التفقه بـاللغة وجعل اللغة باباً إلى فهم الإنسان والحياة، بمـا أن اللغة هي الإنسـان ناطقـاً

وكاتباً كتعبير عن الذات، وهي الإنسـان فاهمـاً ومحللاً ومفكراً في الآخـرين وفيـما حولـه من كون لايتمثـل ولايتحقق إلا في هـذه الـرمـوز والإشـارات الذهنية التي نسميها اللغة.

ومن هنا فإن الأصل في وعينا الثقافي هو أصل لغوي، وإذا مااستعدنا هذا الوعي فإننا نستعيد أصلاً من أصولنا الحضارية.

ولئن كان الغربيون قد بزُّونا ـ اليوم ـ فيما أنجزوه من درس لغوي منذ دي سوسير في مطلع هذا القرن حتى اليوم فإن الواجب المعرفي يدفعنا إلى التبصر بما عندهم وإضافته إلى ماعندنا ـ وهذا في زعمي هو مشروع منذر عياشي، وهو مشروع الترجمات عموماً.

والذي بين أيـدينا الآن هـو كتاب «نقـد وحقيقة» لـرولان بارت ولقـد سبق أن ترجمه إبراهيم الخطيب. وهذه حقيقة لاتخفى على منذر عياشي، كما أنها لا تزعجني. وإن كانت تثير أسئلة وملاحظات تشبه تلك الأسئلة وتلك الملاحظات التي يطرحها الناس على تكرار تحقيق مخطوطة من المخطوطات وتكرار ترجمة عمل من الأعمال. أما أنا فلا يزعجني ذلك، في الترجمات الخاصة، ذلك لأن الترجمة هي أولاً نقل من نوع خاص لنص أجنبي، وهذا النقل يتضمن فهم الناقل وتفسيره للأصل، ووجود ترجمتين أو أكثر يعني وجود فهمين وتفسيرين ـ أو أكثر ـ وهذا إثراء وإضافة معرفية تزيد من ثقافة القارىء الذي لايعرف النص الأصلي بلغته الأم، وإذا ماتعددت النقول والتفسيرات فإن القارىء سيجد ملامح متفاوتة تشير إلى الأصل وتقترب إليه. كما حدث من قبل مع نقولات وتلخيصات أسلافنا لكتاب أرسطو في الشعر. وكما حدث في ترجمات معاصرينا لأعمال

شكسبير وبحيرة لامارتين وغير ذلك من الأعمال. وكما فعل الغربيون في ترجمات المعلقات وألف ليلة وليلة، حيث تتكرر الترجمات ومن ثم تزداد المعارف من خلال تنوع التفسيرات والتأويلات ومحاولات اصطياد أنفاس النص الأصلي وملاحقة نبضاته. ولقد وجدت أثر هذا التنويع عياناً في هذا العمل بالذات حيث قرأت كتاب رولان بارت هذا أولاً مترجماً إلى الانجليزية ثم قرأته مترجماً بقلم إبراهيم الخطيب ثم قرأته في ترجمة منذر عياشي، وأحسست أنني أقرأ رولان بارت ممتزجاً بالآخرين ومتداخلاً معهم، ويختلف ذلك من مترجم إلى مترجم، وهذا أسعفني إلى مزيد من التعرف على بارت والتداخل معه.

على أن تكرار الترجمة يعين على كشف وجوه الخلل والالتباس ـ إن وجدت ـ ولقد صار من المعروف الآن أن الترجمة الانجليزية لكتاب (عناصر السيميولوجيا) لرولان بارت قد وقعت فيها أخطاء خطيرة جداً على الرغم من نضج التفاعل الثقافي مابين الانجليزية والفرنسية. وهذه الأخطاء حدثت في تبديل مصطلح (الدال) في خمسة مواضع من الكتاب وحل محله مصطلح (المدلول) وهذا غير مجرى الفهم ومساق التصور. ولو صار تكرار الترجمة لتم تعديل الخطأ وتصحيح الفهم.

وأنا لاأسوق هذا القول لمجرد تبرير صنيع صديق عزيز، بل إنني لا أمانع أنا شخصياً من تكرار ترجمة أي عمل مهما كان، انطلاقاً من كون الترجمة تفسيراً خاصاً لإنتاج عـام. والتفسير عمل ذاتي يخضع لثقافة المفسر وظروفه، ويظل العمل الأصلي بمثابة إشارة حرة تقبل مختلف التأويلات. ولن يفوتني ههنا أن أشيد بترجمة إبراهيم الخطيب ومراجعة محمد برادة

لتلك الترجمة مثلما أقدم وأبارك تـرجمة منـذر عياشي، راجيـاً أن يعمّ الحس الثقافي اللغوي في واقعنا الجديد، مثلما أرجو أن يقل أمثال ريمون بيكار في ثقافتنا ـ وإن كان هذا أملاً لاسبيل إلى تصور حدوثه ـ إذ ما أشبه الليلة بالبارحة، وما أشبه ماحدث لبارت بما يحدث لنا وما قد حدث من قبل لسلفنا المجيد أبي تمام، وسيظل الجديد مادة لأضراس المحنطين يقضمون من أطرافه ويتغذون على مرارة عجزهم وقصورهم عن بلوغه، فيلجأون للشتيمة كما فعل بيكار ضد بارت، والكتاب يقدم صورة لهذه التراجيديا الخالدة صار بيكار بطلها هذه المرة، ومن الممكن تبديل اسم بيكار بأي اسم آخر في ساحتنا العربية مع الإبقاء على جدول الشتائم وسوف تظل النسبة والمقولة صحيحتين، مما يجعل هذا الكتاب شهادة ثقافية على التاريخ أو رواية أزلية تتنوع أسماؤها ومواقفها ولكن أحداثها واحدة، والله المستعان على مايصفون.

* * *

ويلحق بهذا الكتاب مقالة رولان بارت (موت المؤلف) وهي مقالة نقدية لها أهمية مصيرية ليس على نقد بارت فحسب وإنما على النقد الألسني وعلى (النصوصية). وهي مقولة لاتعني ظاهر معناها اللغوي، وهي لاتعني إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة. إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن: المؤلف، إنها تفتح النص على القارىء بما أن القارىء هدف أولي للنص، وتزيح المؤلف مؤقتاً إلى أن يمتلىء النص بقارئه والقارىء بالنص ثم يصار بعد ذلك إلى استدعاء المؤلف ليحضر حفلة زفاف النص إلى قارئه ليبارك هذه العلاقة الجديـدة

وينتظر الولادة الآتية فرحاً لابنه ـ حسب تعبير أبي تمام ـ أو شوارده ـ حسب المتنبي ـ لكي يتزوج الابن ويتمدد في أسرة جديدة من النصوص الموازية، ولكي تدخل الشاردة في خصام مع الخلق يجعلهم يسهرون حيث ينام المؤلف/ الأب سعيداً بمجد نصه وتاريخانيته المستديمة.

وموت المؤلف إذن ليس فناءه ولانهايته، بل هو ـ فحسب ـ ترقيع للنص عن شروط الظرفية وقيودها، ومن ثم فتح المجال لنصوصية النص لكي يدخل النص إلى آفاق الإنسانية عابراً للزمان والمكان، حيث يكون النص والإبداع هو الأصل الذي يلتقي عنده المؤلف والقارىء. ولن يتسنى للنص أن يأخذ مداه مع القارىء ومع التاريخ إلا بعد أن يستقل عن سلطة المؤلف وهيمنته، على أن المؤلف الأكبر والأهم للنص هو الموروث الأدبي الذي يشكل سياقاً مصدرياً ومرجعياً للنص مثلما يشكل أساساً لفهم النص وتفسيره بعد أن كان مصدراً لإنتاجه وحدوثه. وهذا لايلغي المؤلف ولايقلل من دوره، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع مابين النص كإبداع ذاتي والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته.

وترجمة مقالة بارت عن (موت المؤلف) تصبح بذلك ضرورة ثقافية تفيد في إثراء الوعي النقدي الألسني والنصوصي، وتساعد على تأكيد المفهومات وإشاعتها بين أهل المعرفة من ذوي الاختصاص ومن طلاب الدرس الأدبي. وإني لأحس أنا شخصياً بهذه الفائدة منذ أن استخدمت مفهوم (موت المؤلف) في دراساتي النقدية ووجدت عنتا في جعل قرائي يدركون البعد الاصطلاحي النصوصي لهذا المفهوم. ولذا فإني أبتهج

بترجمة هذه المقالة أملاً أن يكون ذلك سبباً لإزاحة اللبس ومن ثم تحقيق المعنى الاصطلاحي لهذه المقولة.

تلك بعض الغايات نهج إليها الصديق الدكتور منذر عياشي إحدى السبل، ولاريب أن الغايات كبيرة ومتعددة، والوسائل غير محصورة، ويحتاج ذلك إلى جهد متصل لست أشك أبداً في أن الدكتور عياشي لن يكل عن مواصلة مسعاه فيه.

وعلى الله قصد السبيل.



موت المؤلف

حين كان بالزاك يتكلم في قصته سارازين عن مَخْصيٍّ تَزَيّا بزِيِّ إمرأة، كتب هذه الجملة: «كان المرأةَ، بكل مخاوفها المفاجئة، وكل نزواتها الطائشة، واضطراباتها الغريزية، واجتراحاتها من غير سبب، وتبجحاتها، ورقة مشاعرها».

فمن يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة، ليستفيد بتجاهل المخصي الذي يختبىء تحت ستار المرأة؟ أم تراه يكون بالزاك الفرد، مزوداً بفلسفة عن المرأة من خلال تجربته الشخصية؟ أم هو المؤلف بالزاك، يبشر بأفكار «أدبية» عن الأنوثة؟ هل هي الحكمة الكونية؟ أم تراها: تكون علم النفس الرومانسي؟

لايمكن لأحد أن يعرف أبداً. والسبب، لأن الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركبُّ، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءاً بهويةِ الجسد الذي يكتب.

لقد كان ذلك كذلك دائماً من غير ريب: فما أن يُروى حدث ما، لغايات غير متعدية، وكذلك ليس بقصد التأثير تأثيراً مباشراً على الواقع، أي خارج أي وظيفة ماعدا الممارسة الرمزية نفسها في النهاية، حتى يظهر هذا الانفكاك، وحتى يفقد الصوت أصله، ويدخل في موته الخاص، وتبدأ الكتابة. ومع ذلك، فإن الشعور بهذه الظاهرة كان متغيراً. ففي المجتمعات العرقية لايأخذ شخص القصة على عاتقه، ولكن ثمة وسيط يقوم بذلك. إنه الشامان أو الراوي. ولعلنا نعجب بأدائه (أي بسيطرته على قانون السرد)، ولكننا لن نُعجب أبداً بـ«عبقريته». فالمؤلف شخص حديث. وهو، من غير شك، منتوج من منتوجات مجتمعنا. فالمجتمع حين خرج من القرون الوسطى معضداً بالتجريبية الإنكليزية، والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح، قد اكتشف مكانة الفرد، أو كما يقال بشكل أكثر نبلاً، قد اكتشف «الشخص الإنساني». وإنه لمن المنطقي إذن، أن يعقد المذهب الوضعي في مادة الأدب، أهمية عظمى على «شخصية» المؤلف. فهذا المذهب هو خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية، ومحط غايتها.

ولايزال المؤلف أيضاً يهيمن على كتب التاريخ الأدبي، وعلى السير التي تترجم حياة الكتّاب، وعلى حوارات المجلات، وعلى وعي الأدباء نفسه. فهؤلاء حريصون أن يصلوا، في مذكراتهم الشخصية، بين شخصياتهم وأعمالهم. ولذا، فإن صورة الأدب التي نستطيع أن نقف عليها في الثقافة المألوفة، قد رُكزت بشكل جائر على المؤلف،

وشخصيته، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه. ولا يزال قوام النقد، في معظم الأحيان، ينصبُّ على القول مثلًا: إن عمل بودلير، يمثل إخفاق الإنسان بودلير، وإن عمل فان غوغ، يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي، يمثل رذيلته. وهكذا، فإن البحث عن تفسير للعمل، يتجه دائماً إلى جانب ذلك الذي أنتجه، كما أن عبر المجاز الشفاف للخيال، ثمة صوت دائم لشخص واحد، هو صوت المؤلف الذي أدلى «بمكنونه».

* * *

إنه على الرغم من أن امبراطورية المؤلف لاتزال عظيمة السطوة (لم يكن عمل النقد الجديد في الغالب سوى تعضيدٍ لها)، فمن البدهي أن بعض الكتّاب، قد حاول، منذ أمد بعيد، أن يزلزلها. ولقد كان مالارميه هو أول من رأى في فرنسا، وتنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذاك الذي اعتبر، إلى هذا الوقت، مالكاً لها. فاللغة، بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة، هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس «الأنا»، وفيها «تنجز الكلام». وسيكون ذلك عبر موضوعية أولية، لاتختلط في أي لحظة من اللحظات مع موضوعية الروائي الخاصية: فشعرية مالارميه جميعاً، إنما تقوم على حذف المؤلف لمصلحة الكتابة (ويكون هذا، كما سنرى بإعطاء القارىء مكان المؤلف). وأما فاليري فيخفف من حدة نظرية

كتابياً فقط: إنه يحوّل النص الحديث من أدناه إلى أعلاه (أو ـ يمكننا أن نقول أيضاً وهذا يعني الشيء نفسه ـ إن النص ليُصنع من الآن فصاعداً ويُقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائباً على كل المستويات).

فالزمن، بادىء ذي بدء، لم يعد هو نفسه. والمؤلف، عندما نعتقد بوجوده، إنما يكون مُصمماً كما لو أنه دائماً ماضي كتابه بالذات.

فالكتاب والمؤلف يقفان تلقائياً على خط واحد موزع على «قبل» و«بعد»: فالمؤلف مكلف بتغذية الكتاب، وهذا يعني أنه يوجد قبله، فيفكر، ويتألم، ويعيش من أجله. وإنه أيضاً ليقف في علاقته مع كتابه موقف الأب من طفله، فهو سابق عليه وجوداً. غير أن الأمر على العكس من هذا بالنسبة إلى الناسخ الحديث. إذ هو يلد في الـوقت نفسه الذي يلد فيه نصه. وما كان ذلك كذلك إلا لأن النص لاينطوي، ولا بأي شكل كان، على كائن سابق أو لاحق على كتابته. ثم إن هذا لايتصل بالموضوع لكي يكون كتابه محمولاً عليه. ولاوجود لزمن آخر غير زمن التعبير. فكل نص هو نص مكتوب بشكل أبدي «هنا» و«الآن»، ذلك لأنه لم يعد في مقدور الكتابة أن تدل على عملية تسجيل، وإثبات، وتمثيل، ورسم (كما كان يقول الكلاسيكيون)، ولكنها بالفعل مايسميه اللسانيون ـ على إثر الفلسفة في أكسفورد ـ أداء. وهو شكل كلامي نادر (يقوم على ضمير المتكلم مطلقاً ويتخذ الزمن الحاضر) ليس للتعبير فيه أي مضمون سوى الفعل الذي يلفظ التعبير فيه نفسه: إنه شيء يشبه قول الملوك «أُعلن»، أو قول الشعراء القدامى «أغني».

لقد دفن الناسخ الحديث المؤلف. ولم يعد يستطيع إذن، أن يعتقد ـ وذلك حسب الرؤية المشجية لسابقيه ـ أن يده بطيئة جداً في مجاراة فكره وانفعاله. وفي النتيجة كان عليه لزاماً، وقد اصطنع من الضرورة قانوناً، أن يركز هذا التأخير و«يقوّم» شكله. غير أن الأمر بالنسبة إليه على العكس من ذلك. فيده مطلقة من كل صوت. وهي إذ تحملها حركة التسجيل (وليس التعبير)، فإنها تقص أثر حقل من غير أصل، أو على الأقل، إنه حقل ليس له أصل آخر سوى اللغة نفسها، أي ذلك الأمر الذي لايتوقف عن وضع كل أصل موضع شك.

* * *

إننا لنعرف الآن أن النص ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أُحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي («لرسالة» جاءت من قبل الله). ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.

إن الكاتب لايستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية. وإنه ليشبه في هذا بوفار وبيكوشيه. فهذان الناسخان الأبديان، الرائعان والمضحكان في الوقت نفسه، يشير عمقهما التافه إلى حقيقة الكتابة. ولقد تتجلى سلطة الكاتب في خلط الكتابات، وفي معارضتها بعضها ببعض،

لنعد إلى جملة بالزاك. فما من أحد (أي ما من شخص) قالها: ليس ينبوعها هو المكان الحقيقي للكتابة، ولا صوتها، وإنما هو القراءة. وثمة مثل آخر يستطيع أن يجعل الأمر مفهوماً، فهو أشد مايكون دقة: لقد قام (ج.ب. فيرمانت) بأبحاث حديثة أنارت طبيعة المأساة الإغريقية الغامضة في تكوينها. فالنص فيها منسوج من كلمات ذات معنى مضاعف. وكل شخصية من شخصياتها تفهم المعنى بشكل أُحادي (وإن سوء التفاهم المستمر هو «المأساة» تحديداً). ومع ذلك، فثمة شخص يفهم الكلمات في معناها المضاعف. بل أكثر من ذلك، إنه يفهم إذا جاز لنا القول، صمم الشخصيات نفسه، التي تتكلم أمامه. وهذا الشخص هو القارىء على وجه الدقة (أو هو، كما هي الحال هنا، السامع). وهكذا ينكشف الحجاب عن الكائن الكلي للكتابة.

النص مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارىء. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفسها دون أن يضيع شيء منها. فالكتابة مصنوعة منها، وإن وحدة النص ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتجه إليه، غير أن هذا الاتجاه لايستطيع أن يكون شخصياً: فالقارىء إنسيٌّ من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، ولا تكوين نفسي. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في

حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها. ولذا، فإنه لأمر سخيف أن نسمع إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعت من نفسها، بخبث، بطلة حقوق القارىء. فالنقد الكلاسيكي، لم يهتم قط به. وبالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب.

إننا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضاً رائعاً دفاعاً عمّا يبعده تحديداً وما يتجاهله، ويخنقه أو يدمره. ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة.

رولان بارت

تمهيد

لم يبدأ مانسميه النقد الجديد تاريخه اليوم. فمنذ الاستقلال (وهذا أمر طبيعي) باشر بعض النقاد المحتكين بالفلسفات الجديدة إعادة النظر في أدبنا الكلاسيكي. وهؤلاء النقاد إذ هم يختلفون جداً عن سابقيهم، يستقلون أيضاً عن الدراسات الأحادية والمتنوعة، التي غطت مجموع كتابنا من مونتين إلى بروست. وليس ثمة مايدهش إذا استعاض بلد، دورياً، مواضيع تاريخه، ووصفها مجدداً لكي يعرف مايفعل بها. ويجب أن تكون هذه الأمور إجراءات منظمة للتقييم.

ولما صار الحال كذلك، فقد قام قائم على حين غفلة، فقذف هذه الحركة بالدجل[1]. وأنشب ضد مؤلفاتها (أو على الأقل ضد

---

(1) ريمون بيكار: النقد الجديد أو الدجل الجديد، باريس.
= J.J. Pauvert, Collection "Liberté" 1965, 149 P.

عملية التنظيف: فلقد وعد بالخلود، وصير اليوم إلى تقبيله[5]. وباختصار، فإن تنفيذ حكم الإعدام بالنقد الجديد، يبدو مهمة من مهام الصحة العامة. ولذا، فإن هذا الأمر يحتاج إلى الإقدام، ونجاحه يحقق الراحة.

إن هذه الهجمات التي تشنها مجموعة محدودة، تتسم بنوع من الإيديولوجيا. وإنها لتغوص في منطقة ملتبسة من الثقافة، حيث ثمة شيء سياسي على الدوام، ينفذ إلى الحكم واللغة بمعزل عن اختيارات اللحظة الراهنة[6]. ولو كان الأمر في ظل الإمبراطورية الثانية، لحوكم النقد الجديد: ألم يجرح العقل بمخالفته «لأوليات قواعد التفكير

---

(5) «أعتقد فيما يخصني أن كتب السيد بارت ستشيخ بسرعة أكبر من كتب السيد بيكار» (E. Guitton. le Monde, 28 Mars 1964). «لقد وددت أن أقبل السيد ريمون بيكار لأنه كتب... هجاء» (هكذا) (Jon Cou. Pariscepe).

(6) «يرد ريمون بيكار هنا على التقدمي رولان بارت... بيكار يفحم هؤلاء الذين يبدلون التحليل الكلاسيكي بالطباعة الفوقية لهلوستهم الكلامية، كما يرد على أولئك الذين أصابهم هوس حل الرموز، والذين يعتقدون أن الناس جميعاً يفكرون مثلهم بموجب ما تقتضيه القبلانية (تفسير اليهود للتوراة صوفياً ورمزياً حسب التقاليد كما كان القدامى يفعلون «م»)، أو حسب أسفار موسى الخمسة، أو بنبوءات ميشيل دي نوتردام. وإن المنتخبات الرائعة «حريات» التي يشرف عليها جان فرانسوا ريفيل (ديدرو، سيلس، روجييه، رسل) ستزعج أيضاً كثيراً من الأنياب، ولكنها لن تنال، بالتأكيد، من أنيابنا».

(Eurape – Action, Janu. 1966).

العلمي، الواضحة بكل بساطة»؟ ألم يصدم الأخلاق حين أدخل في كل شيء «الوساوس الجنسية، الجموحة، والوقحة»؟ وألا يفقد الثقة في مؤسساتنا الوطنية في نظر الأجنبي؟ وباختصار، أليس النقد الجديد «خطراً»؟

إذا طبقت هذه الكلمة على الذهن، واللغة، والفن، فإنها ستعلن مباشرة عن فكر انكفائي، يعيش الخوف فعلاً (حيث وحدة صور الهدم)، ويخشى من كل تجديد. وسيكون متهماً أبداً بأنه «فارغ» (وهذا كل مايجده المرء عموماً من قول إزاء كل جديد). ومع ذلك، فإن هذا الخوف التقليدي، يعرقله اليوم خوف معاكس. إنه خوف الظهور بمظهر بائد تاريخياً. ولما كان الأمر كذلك، جانس بعضهم بين الريبة من الجديد والإجلال إزاء «إغراءات الحاضر»، أو إزاء ضرورة «إعادة التفكير في قضايا النقد». وقد كان القصد من هذا، إبعاد «العودة غير المجدية إلى الماضي بحركة خطابية جميلة»[7]. وما كان ذلك إلا لأن الانحسار يبدو اليوم مخجلاً، كما هو حال الرأسمالية[8].

---

(7) E. Guittan. Le Mande, 13 nou. 1966 – R. Picard, op. cit. P. 147 – J. Piatier, Le Mande, 23 oct, 1965.

(8) أكد خمسمئة من أنصار «ج. ل. تيكسيي فينياكور»، في بيان أصدروه، إرادتهم في «متابعة نشاطهم على أساس تنظيم مناضل وإيديولوجية قومية. . . يكون قادراً على مجابهة الماركسية والتيقنوقراطية الرأسمالية مواجهة فعالة».
(Le Monde, 30 – 31 Janv. 1966)

ولعل تأكيداتهم تكمن في هذا: فقد تظاهروا، بادىء ذي بدء، بتحمل الأعمال الحديثة، والتي تستوجب الكلام، لأن ثمة من يتكلم عنها. ثم فجأة، بعد أن بلغوا حداً من الحدود عبروا إلى القتل الجماعي. وإن هذه المحاكمات التي تقوم بها، بشكل دوري، مجموعات منغلقة على نفسها، ليس فيها ماهو مستغرب. إنها تأتي كمحصلة لقطيعة في التوازن. ولكن لماذا كان النقد اليوم؟

إن الأمر الذي يستحق الذكر في هذه العملية، لايأتي من كون هذه العملية تعارض بين القديم والجديد، ولكن من كونها تفرض خطراً، كرد فعل سافر، على بعض من الكلام دار حول الكتاب: إن ما لايمكن للمرء أن يقبله هو أن يستطيع الكلام أن يتكلم عن الكلام. هذا، لأن الكلام المزدوج يستدعي عند بعض المؤسسات تنبهاً خاصاً. وهي، من عادتها، أنها تحبسه تحت سيطرة نظام ضيق: ففي دولة الأدب، يجب على النقد أن يكون «منضبطاً» كالشرطة في انضباطها: وإن تحرير أحدهما سيكون في «خطورته» معادلاً لانتشار الآخر: وهذا يعني الاعتراض على سلطة السلطة، وعلى لغة اللغة.

وكذلك، فإن المرء إذا أنشأ كتابه ثانية مع الكتابة الأولى للكتاب، فإن هذا يعني فعلاً أنه يشق طريقاً أمام إبدالات غير متوقعة، أو أنه يلعب لعبة المرايا اللامتناهية. وإن هذا المخرج لهو موضع الريبة. ومادام النقد لايتعدى حدود وظيفته التقليدية في إصدار الأحكام، فإنه لايستطيع إلا أن يكون امتثالياً،

Conformiste، أي أنه يمتثل لما تمليه عليه مصالح القضاة. ومع ذلك، فإن النقد الحق الذي تمارسه المؤسسات واللغات لايقضي بإصدار الأحكام على المؤلفات، ولكن بتمييزها، وفصلها، وإحداث إنشطار فيها.

إن المثالب التي يأخذونها اليوم على النقد الجديد، ليس لأنه جديد، ولكن لأنه نقد بكل معنى الكلمة، وكذلك، فإنهم يعيبون عليه أنه يعيد توزيع الأدوار الخاصة بالمؤلف والمعلق، وإنهم ليرون في هذا اعتداء على نظام الألسنة. وإزاء هذا كله، فإنهم لايملكون سوى ملاحظة الحق، فهم به على النقد الجديد يعترضون ليكون لهم أمناً. وهذا حق يجعلهم يزعمون أنهم ولاة السلطة، وماكان ذلك منهم إلا لكي يقوموا بتنفيذ الحكم.

1

الناقد المحتمل

أنشأ أرسطو تقنية للكلام الإبداعي. وقد بناه على وجود «المحتمل». وهو أمر أودعه في ذهن البشر التقليد، والحكماء، والأكثرية، والرأي العام، إلى آخره.

و«المحتمل»، على هذا الأساس، هو ما لايتعارض في عمل ما، أو في خطاب ما، مع أي من هذه السلطات. وإذا كان المحتمل هو هذا، فإنه لايتناسب مع ماكان (فهذا من شأن التاريخ)، ولا مع مايجب أن يكون (فهذا من شأن العلم)، ولكنه يتناسب ببساطة مع مايعتقد الجمهور بأنه ممكن. وما ذلك إلا لأنه يستطيع أن يكون مفارقاً للواقع التاريخي، أو للممكن العلمي.

ولقد أسس أرسطو بهذا نوعاً من الجمال الخاص بالجمهور. فإذا طبقناه اليوم على المؤلفات الجماهيرية، فقد نصل إلى إعادة المحتمل

بناءً ومفهوماً لعصرنا. وليس هذا إلا لأن مثل هذه المؤلفات لاتقف على النقيض مما يعتقد الجمهور أنه ممكن، مهما بلغت استحالة هذا الأمر تاريخياً أو علمياً.

إن النقد القديم على صلة، مع مايمكن أن نتخيله عن نقد الجماهير. ومهما كان الأمر ضئيلاً، فإن مجتمعنا ذاهب في استهلاك التعليق النقدي كما يستهلك الفيلم، والرواية، والأغنية. وإن لهذا النقد جمهوره على المستوى الثقافي للأمة. فهو يهيمن على الصفحات الأدبية لبعض الصحف. ويتحرك ضمن منطق ثقافي، حيث لايمكن لأحد أن ينتصب مناقضاً لما يصدر عن التقاليد، والحكماء، والرأي السائد، إلى آخره. وباختصار ماكان هذا ليكون لو لم يكن هناك محتمل نقدي.

لم يعد هذا المحتمل يعبر عن نفسه في بيانات مبدئية. وذلك لأن ماهو بدهي، يبقى دون منهج. وأما السبب، فلأن المنهج مخالف لعقل الشك الذي يتساءل به المرء عن المصادفة أو عن الطبيعة. ولقد تعلم هذا من دهشة خاصة وسخطه على «شطط» النقد الجديد: فكل شيء يبدو له «عبثاً»، و«أخرقاً»، و«ضلالاً»، و«مرضياً»، و«مجنوناً»، و«مفزعاً»[9]. وإن المحتمل النقدي ليحب البدهيات حباً

---

(9) إليكم بعض ما قاله بيكار من عبارات توجه بها إلى النقد الجديد: «دجل»، «المخاطر والأخرق» ص(11)، «التحذلق» ص(39)، «الاستقراء الضال» =

جماً. غير أن هذه البدهيات عبارة عن بدهيات معيارية على وجه الخصوص. إذ ينبثق، بطريقة التعاكس المعتادة، المدهش من الممنوع، أي من الخطر: فالأخطاء، هي أخطاء الآثام[10]، آثام الأمراض. والأمراض هي أمراض سوء الخلقة. وبما أن هذا النظام فائق ضيقاً، فإنه يطفح بأي شيء: فإن آل إلى ذلك، انبثقت بعض القواعد، يدركها المحتمل الذي لايمكننا أن ننتهكه دون أن تحدث صدمة من نوع مضاد لطبيعة النقد، وأن نقع فيما نسميه «علم الأجنة الممسوخة» Teratologie. فما هي، إذن، قواعد المحتمل النقدي في عام 1965 ؟.

= ص(40) «طريقة مفرطة، اقتراحات مغلوطة، خرقاء» ص(47)، «السمة المرضية لهذه اللغة» ص(50)، «العبث» ص(52)، «احتيال ثقافي» ص(54)، «كتاب يثير التمرد» ص(57)، «افراط في الميوعة الراضية»، «جدول من الاستدلال المغلوط» ص(59)، «تأكيدات مجنونة» ص(71)، «سطور مفزعة» ص(73)، «نظرية شاذة» ص(73)، «خفية وعابرة وفارغة» ص(75)، «نتائج قسرية، غير متماسكة، وعبثية» ص(92)، «عبث وغرابة» ص(146)، «حماقة» ص(147)، ولكن هذا كله لم يكن من بيكار، إنه موجود عند سانت بوف الذي عارضه بروست، وهو موجود عند نوربوا «قاتل» بيرغوت.

(10) أعلن قارىء من قراء جريدة (Le Monde) بلغة دينية عجيبة أن مثل هذا الكتاب في النقد الجديد «مليء بالآثام ضد الموضوعية» (27 nou, 1965).

2

الموضوعية

إليكم الأولى. فلقد جعلوا بها آذاننا صماً: إنها الموضوعية. فما عساها أن تكون في مادة النقد الأدبي؟ وما هي سمة العمل النوعية التي «توجد خارجاً عنا»؟[11]. يبدو أن هذا «الخارج» نفيس جداً لأنه يحدد شذوذ النقد. ولذا، يجب أن نتفق عليه بسهولة. وماكان ذلك كذلك إلا لأنه مستخلص من متغيرات فكرنا. ومع هذا، فنحن لاننكف عن إعطائه تعريفات مختلفة.

قديماً، كان هذا الخارج هو العقل، والطبيعة، والذوق، إلى

(11) «الموضوعية: مصطلح فلسفي معاصر. وصفة لما هو موضوعي، وجود الأشياء خارجاً عنا» عن قاموس (Littré).

آخره. أما في الأمس، فقد كان حياة الكاتب، كما كان «قوانين الجنس»، والتاريخ. وها نحن اليوم أيضاً، نتلقى تعريفاً مختلفاً، إنهم يقولون لنا إن العمل الأدبي يحتوي على «بدهيات». وأنه يمكن استخراجه اعتماداً على «يقينيات اللسان، ومستلزمات التماسك النفسي».

نلاحظ أن عدة نماذج شبحية تختلط هنا. أما الأول فذو نظام معجمي: إذ يجب على المرء حين يقرأ كورناي، وموليير، وراسين أن يضع إلى جانبه قاموس كايرو «الفرنسية الكلاسيكية». نعم، يجب هذا من غير شك. وهل ثمة معترض عليه؟ ولكن، ماذا ستفعلون بمعنى الكلمات المعروف؟ إن مانسميه (ونريد أن يكون هذا سخرية) «يقينيات اللسان»، ليست هي يقينيات اللغة الفرنسية، أو يقينيات القاموس.

إن مايبعث على الضيق (أو السرور) هو أن اللغة المستعملة ليست سوى مادة للغة أخرى، لاتناقض الأولى، ومليئة بالريبة: فإلى أي أداة من أدوات التحقيق، وإلى أي قاموس ستخضعون هذه اللغة الثانية، العميقة، والواسعة، والرمزية، التي صنع منها العمل، ثم كانت على وجه التحديد، لغة المعاني المتعددة؟[12]. ويمكن أن يقال

---

(12) وإن كنت غير متعلق بشكل خاص بالدفاع عن كتابي «حول راسين»، إلا =

الشيء نفسه عن «التماسك النفسي». فبأي مفتاح ستمضون في قراءته؟ فهناك طرق عديدة لتسمية السلوكات الإنسانية، وما أن تتم تسميتها حتى تكون أمامنا طرق عديدة لوصفها: فمستلزمات علم النفس التحليلي تختلف عن تلك المتبعة في علم النفس السلوكي، إلى آخره. وقد يبقى علم النفس السائد ملجأ أخيراً، فكل الناس يستطيعون معرفته. ولأنه كذلك، فهو يعطي شعوراً كبيراً بالطمأنينة. ويشاء سوء الحظ أن يكون علم النفس هذا مصنوعاً من كل ماتعلمناه في المدرسة عن راسين، وكورنيه، إلى آخره - وهذا يعود علينا بالطمأنينة على الكاتب، لأنه يستخدم الصورة المكتسبة

= أنني لا أستطيع أن أدع ما قالته جاكلين بياتين يتكرر كما حدث ذلك في جريدة Le Monde، (23 oct. 1965)، حيث رأت أني قمت بإحداث معنى مضاد في لغة راسين، فإذا كنت، مثلاً، قد حددت ماهو موجود من التنفس في فعل تنفس، فإن هذا لا يعني أنني أجهل ما كان يعنيه في ذلك العصر، أي (استراح)، وذلك كما قلته في كتابي (حول راسين. ص57). ذلك لأن المعنى القاموسي لم يكن متناقضاً مع المعنى الرمزي. وهذا المعنى هو بالمصادفة أو بشكل جد ماكر، هو المعنى الأول. وحول هذه النقطة، كما هو الأمر بالنسبة لنقاط أخرى، فإنني رجوت بروست أن يجيب، ذلك لأن نشرة بيكار الهجائية، والتي اتبعها أنصاره من غير مراقبة، تأخذ الأشياء من أسفلها. ولأذكرن ما كتبه بروست إلى بول سودي الذي اتهمه بارتكاب أخطاء في اللغة الفرنسية. «يستطيع كتابي أن لايكشف عن أي موهبة، ولكنه يفترضها على الأقل. وإنه لما يستلزم كثيراً من الثقافة ألا يكون فيه احتمال أخلاقي لكي أقترف أخطاف بشعة، كتلك التي أشرتم إليها». عن كتاب «مختارات من الرسائل». ص/1965/169. Plon.

التي نعرفها عنه: وياله من حشو لفظي جميل!. وكذلك القول عن شخصيات (آندروماك) إنهم «مجانين، وإن عنف هواهم، إلى آخره»[13]، فهذا تجنب للعبث، يجعل التفاهة ثمناً، دون أن يعصم المرء نفسه من الخطأ. وأما ما يخص «بنية الجنس»، فنريد أن نعلم أكثر: لقد مضت مئة سنة ونحن نتحدث حول كلمة «بنية». ولكن هناك مذاهب بنيوية متعددة: التكوينية، والظاهراتية، إلى آخره. فأي المذاهب البنيوية هو المقصود؟. وكيف نعثر على البنية من غير أن نستعين بنموذج منهجي؟. وهل يأخذ العمل مأخذاً تراجيدياً لأن قانون التراجيديا معروف بفضل المنظرين الكلاسيكيين. ولكن ماستكون عليه حال «بنية» الرواية إذن، تلك الرواية التي يقع عليها عبء معارضة «شواذ» النقد الجديد؟.

ليست هذه البدهيات إذن سوى مجموعة من الاختيارات. فإذا أخذت حرفياً، فسنرى أن الأولى منها ساخرة، أو إذا شئنا، فتقع خارج كل ملاءمة. ثم إننا لم نر أحداً ولن نرى أبداً من يعترض على أن للخطاب معنى حرفياً، يخبرنا عنه فقه اللغة عند الحاجة.

والمسألة في رأينا، هي أن نعرف إذا كنا نملك الحق أو لا، في أن نقرأ في هذا الخطاب الحرفي، معاني أخرى لاتتعارض معه. ولقد نعلم أن القاموس لن يجيب على هذا السؤال، ولكن الذي يجيب هو

---

(13) R. Picard, op, cit. P.30.

قرار جماعي حول الطبيعة الرمزية للغة. ويقال الشيء نفسه بالنسبة «للبدهيات» الأخرى: فلقد سبق لهذه أن كانت جملة من التأويلات، وذلك لأنها تفترض اختياراً مسبقاً للنموذج النفسي أو البنيوي.

ويمكن لهذا النظام ـ لأنه كذلك ـ أن يتنوع. وهذا يعني إذن، أن أي موضوعية نقدية لاتقوم على اختيار النظام، ولكن على الدقة التي تطبق بها النموذج الذي اختارته على العمل. وليس هذا بالقليل على كل حال. ولكن بما أن النقد الجديد لم يقل قط شيئاً آخر، وأسس موضوعية وضعه على التماسك، فلم يكن ثمة مايدعو إلى إعلان الحرب عليه. فالمحتمل النقدي يختار عادة نظام الرسالة. وهو اختيار مثل أي اختيار آخر. ولكن لننظر مع ذلك إلى مايكلفه.

يذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى القول إنه تجب «المحافظة على معنى الكلمات». ويمكن القول باختصار ليس للكلمة سوى معنى واحد: هو المعنى الحقيقي. وإن هذا المذهب ليؤدي، تعسفياً، إلى الريبة، أو إلى ماهو أسوأ. فقد يؤدي بالصورة إلى ابتذال عام: إذ تمنع مرة بكل بساطة (يجب أن لانقول إن تيتوس قتل بيرنييس لأن بيرنيس لم تمت مقتولة)، ويقلل من قيمتها، مرة أخرى، باصطناع السخرية في تناولها حرفياً (إن مايربط بيرون الشمس بدموع جوني يعود إلى فعل «الشمس التي تجفف المستنقع»، أو إلى «استعارة أخذت من علم الفلك»). ونلح ثالثة أن ليس في الصورة سوى طابع لعصر معين (يجب أن نحس أي نفس هو في تنفس، لأن تنفس تعني

في القرن السابع عشر استراح).

وهكذا نأتي إلى درس فريد في القراءة: يجب قراءة الشعراء من غير استدعاء إيحائي: ممنوع أن نترك أي رؤية تعلو خارج هذه الكلمات البسيطة جداً، والعادية جداً ـ مهما كان استعمال العصر لها ـ والتي هي المرفأ، والسلطان، والدموع. وهذا يعني أن الكلمات لم يعد لها قيمة مرجعية، ولكن قيمة استهلاكية فقط: إنها تستخدم في الإيصال، وليس في الإيحاء، شأنها في ذلك شأن أبسط عمليات التبادل التجاري. وباختصار، فإن اللسان لايقترح إلا يقيناً واحداً: يقين الابتذال: وهذا إذن، هو مانختاره دائماً.

وثمة ضحية أخرى لهذه الرسالة: إنها الشخصية. فهي هدف لدَيْن مبالغ فيه وساخر. إذ لاحق لها أن تستخدم نفسها، ولاحق لها أن تبرز مشاعرها: وأما البنية، فهي فئة لايعرفها المحتمل النقدي. (أورست وتيروس لايستطيعان أن يكذبا على أنفسهما)، والشبح أيضاً (فإيريغيل تحب إشيل دون أن تتصور أو يداخلها الشك بأنها به مغرمة). وإن هذا الوضوح المدهش للكائنات وعلاقاتهم ليس خاصاً بالخيال. فالحياة بالنسبة إلى المحتمل النقدي هي الوضوح: أما الابتذال نفسه فيسوّي العلاقة بين البشر والعالم في الكتاب. ولقد قيل ما من فائدة تدفع المرء أن يرى في عمل راسين مسرحاً للأسر. فهذا جزء من الأوضاع السائدة. وكذلك، فإنه من غير المفيد أن ننسب إلى علاقة القوة التي تبرزها المأساة عند راسين، ولنتذكر هذا،

إن السلطة تكوّن كل المجتمعات. وهذا اعتراف فعلي، لايخلو من اعتدال في المزاج، بحضور القوة في العلاقات الإنسانية.

ولم يتوقف الأدب، وإن كان أقل قرفاً، عن التعليق على السمة الفظة للمواقف المبتذلة، وذلك لأن الأدب على وجه الدقة، هو الكلام الذي يصنع من علاقة سائدة علاقة أساسية. وهو الذي يصنع أيضاً من هذه علاقة فضائحية. وهكذا نرى أن الاحتمال النقدي إنما يستخدم لكي يُنقص من كل شيء فُرضة: فما يبدو في الحياة مبتذلاً، يجب أن لايكون مستيقظاً. والأمر الذي لايكون في العمل كذلك، فيجب، على العكس من هذا، جعله مبتذلاً: ولعل هذه جمالية فريدة. فهي تحكم على الحياة بالصمت، كما تحكم على العمل باللامعنى.

3

الذوق

عندما نعبر إلى قواعد المحتمل النقدي الأخرى، يجب أن نهبط أكثر، وأن نلامس الرقابات الساخرة، كما يجب أن ندخل في الاعتراضات الباطلة، وأن نتحاور، عبر نقادنا القدامى المعاصرين، مع نقادنا القدامى الأقدمين، مثل نيزار، أو نيبويسين ليميرسييه.

ولكن كيف يمكن للمرء أن يشير إلى مجموع الممنوعات، وهي جزء لايتجزأ من الأخلاق والجمال. كيف يمكن هذا، لاسيما وأن النقد الكلاسيكي، قد استثمر فيها كل القيم التي لايستطيع حملها على القديم؟ ألا فليكن اسم نظام المحرمات هذا «الذوق»، فأي شيء يمنع الذوق الكلام عنه؟ إنها الأشياء. غير أن الشيء إذا ارتد فصار خطاباً عقلانياً، فسيشاع بأنه غث: وهذا هو الشيء بلغته

المقننة عن النقد الذي يجز. وإننا لننتهي بذلك إلى تبديل عجيب غير ذي نفع: فالصفحات النادرة للنقد القديم تقوم على التجريد تماماً، بينما أعمال النقد الجديد، فهي على العكس من ذلك، قليلة التجريد، لأنها تعالج الجواهر والأشياء. ويبدو أن هذه الأخيرة ذات تجريد لا إنساني. وبالمناسبة نقول إن مايعتبره المحتمل «واقعاً» ليس في الحقيقة سوى ما اعتدنا عليه. وبالتالي، فإن هذا المعتاد عليه هو الذي ينظم ذوق المحتمل. فالنقد، بالنسبة إليه، يجب أن يكون قد صنع لا من الأشياء (لأنها شديدة النثرية)، ولا من الأفكار (لأنها شديدة التجريد)، ولكن من القيم فقط.

هنا يكون الذوق مفيد جداً: إنه خادم مشترك بين الأخلاق والجمال. ويسمح بفتح باب دوار ملائم بين الجميل والمفيد. ذلك أنهما قد اختلطا خفية تحت نوع من القياس البسيط. ومهما يكن، فإن لهذا القياس كل القدرة التي يمتلكها الشبح على الهرب: فعندما يعاب على الناقد أنه يبالغ في الكلام عن الجنس، فيجب أن يكون معلوماً أن الكلام عن الجنس مبالغ فيه دائماً: لنتصور لحظة أن الأبطال الكلاسيكيين قد زوِّدوا بعضو تناسلي (أو لم يزودوا)، فإن هذا يعني «إدخال في كل مكان» لنوع من الجنس «اللجوج، والجموح، والوقح».

لم يتم بعد فحص الدور المحدد الذي يستطيع الجنس (وليس الذعر) أن يضطلع به في تصوير الشخصيات. فهذا الدور يتغير بتغير

اتباعنا لفرويد أو لأدلير مثلاً. وماكان لهذا الأمر أن يخطر، ولو للحظة، في ذهن الناقد القديم: إذ ماذا يعرف هو عن فرويد، أو بالأحرى ماذا قرأ من إصدارات «ماذا أعرف»؟

الذوق، في الواقع، منع للكلام. وإذا كان التحليل النفسي مداناً، فليس ذلك لأنه يفكر، ولكن لأنه يتكلم. ولقد يود بعضهم لو أحاله إلى ممارسة طبية بحتة، حينها سيثبّت المريض (الذي ليس نحن) على أريكته، وسيشغل به نفسه كما ينشغل بوخز الإبر. ولكن ها هو التحليل النفسي يوسع خطابه ليشمل أعلى درجات الكائن المقدس (الذي نريد أن نكونه) ألا وهو الكاتب. وإن الأمر ليقبل لو وقف التحليل عند كاتب حديث. لكن أن يكون كلاسكياً! أن يكون راسين، الشاعر الأكثر وضوحاً، والمغرم الأكثر حياء!.

إن الصورة التي يرسمها النقد القديم لنفسه عن التحليل النفسي عتيقة بشكل لايصدق. إنها صورة تقوم على تصنيف قديم للجسم الإنساني. فإنسان النقد القديم مركب من منطقتين تشريحيتين: أما الأولى، فعلوية ـ خارجية إذا صح التعبير: ففيها الرأس، والخلق الجمالي، والمظهر النبيل، وما نستطيع أن نظهره، وما يجب أن نراه. وأما الثانية، فتحتية ـ داخلية: الجنس (وهو يجب أن لايسمى)، والغرائز، و«الاندفاعات الغامضة»، و«العضوي»، و«الآليات المغفلة». هنا، يكون الإنسان البدائي والمباشر. وهناك، يكون الكاتب المتطور، والمسيطر عليه. ولقد يقولون، غضباً من عند

أنفسهم: إن التحليل النفسي يوصل، دون وجه حق، الأعلى بالأدنى، والداخل بالخارج. بل إنهم ليقولون أكثر من ذلك، فالتحليل النفسي، كما يبدو لهم، يعطي ميزة مطلقة «للأدنى»، المخبوء. وهذا يصبح، كما يؤكدون، مبدأ «التفسير» «للعلوي» الظاهر. وإن المرء ليغدو، على هذا الأساس، عرضة لعدم التمييز بين «الحصى» و«الألماس». فكيف يمكن تصحيح صورة بلغت من السخف هذا المبلغ؟

أريد أن أبين للنقد القديم مرة إضافية أن التحليل لايرتد بمادة درسه إلى «اللاشعور». فنحن لايمكننا أن نوجه لما يقدمه من نقد (وإن كان قابلاً للنقاش لأسباب أخرى، بعض منها يتعلق بالتحليل نفسه على وجه الخصوص) التهمة بأنه يجعل من الأدب «مفهوماً سلبياً خطيراً». أما السبب، فلأن الكاتب هو موضوع العمل بالنسبة إلى التحليل النفسي (ويجب أن لاننسى أن هذه كلمة خاصة من كلمات لغة التحليل النفسي). وأريد أن اقول، من جهة أخرى، إنه لمن قبيل المصادرة المسبقة أن تضاف قيمة عليا إلى «الفكر الواعي»، في حين يتم التسليم، كشيء مفروغ منه، أن ماقل ثمنه إنما هو «للمباشر والأولي».

ويمكننا أن نقول على كل حال، إن كل هذه التعارضات الجمالية ـ الأخلاقية بين إنسان عضوي، واندفاعي، وآلي، وهيولي، وفظ، وظلامي، إلى آخره، وبين أدب إرادي، وواضح، ونبيل،

ومجيد لتمسكه بمستلزمات التعبير تمسكاً قوياً... إن كل هذه التعارضات غبية، لأن إنسان التحليل النفسي لايتجزأ هندسياً، ولأن نموذجه، على حسب فكرة جاك لاكان، ليس هو نموذج الداخل والخارج، وبصورة أقل أيضاً، ليس نموذج الأعلى والأدنى، ولكنه بالأحرى نموذج للوجه والقفى المتحركين، فلغتهما، تحديداً، تغير الأدوار دون توقف، وتقلب السطوح على شيء لاوجود له نهاية أو بداية. ولكن مالفائدة؟ إن جهل النقد القديم بالتحليل النفسي ليبلغ ثخن الأسطورة وصلابتها (وهو بسبب هذا يصل إلى اكتساب شيء من الفتنة): إنه ليس رفضاً، ولكنه استعداد. وهو مدعو أن يعبر الأجيال هادئاً: «سأقول إن مثابرة الأدب منذ خمسين سنة، وخاصة في فرنسا، تتجلى في تهديء أوالية الغريزة، واللاشعور، والحدس، والإرادة بالمعنى الألماني، أي بما يتعارض مع الذكاء». وإن هذا لم يكتبه ريمون بيكار عام 1965، ولكن كتبه جوليان باندا عام 1927 .

4



الوضوح

أقدم إليكم الآن آخر رقابة للمحتمل النقدي. وكما نتوقع، فإنها ستذهب بنا نحو اللغة نفسها. إنها لاتبيح للنقد أن يستخدم بعض اللغات، بدعوى أن هذه تنتمي إلى العامية. وتفرض عليه عوضاً عن ذلك لغة وحيدة، هي لغة «الوضوح».

يعيش مجتمعنا الفرنسي، منذ أمد طويل، «الوضوح». إلا أنه لايعيشه نوعاً بسيطاً للإيصال اللغوي، شأنه في هذا شأن صفة متحركة نستطيع أن نطبقها على لغات عدة. إنه يعيش الوضوح كلاماً منفصلاً: فالمقصود أن يكتب المرء لغة مقدسة بعينها، تنتمي إلى اللغة الفرنسية، تماماً كما كتبت الهيروغليفية، والسنسكريتية، ولاتينية القرون الوسطى. إن هذه اللغة المسامة «الوضوح الفرنسي» هي لغة

سياسية في أصلها. وقد ولدت في الوقت الذي رغبت فيه الطبقات العليا ـ وبموجب صيرورة إيديولوجية معروفة ـ أن تجعل من فرادة نقدها لغة عالمية. ولكي تبلغ مرماها هذا، فقد أدخلت في الاعتقاد أن «منطق» اللغة الفرنسية منطق مطلق: إن منطق الفرنسية يتجلى في تقديم الفاعل، ثم الفعل، وأخيراً المفعول. وذلك انطباقاً على نموذج «طبيعي» كما يقولون. ولقد قوضت اللسانيات الحديثة هذه الخرافة: فليست الفرنسية أكثر أو أقل «منطقية» من لغة أخرى.

ولقد نعلم كل عمليات البتر التي أجرتها المؤسسات الكلاسيكية على لغتنا. ومايثير العجب هو أن الفرنسيين يفتخرون باستمرار أن عندهم راسين (رجل الألفي كلمة). ولا يشتكون أبداً أن ليس عندهم شاعر كشكسبير، وإنهم ليقاتلون اليوم بحمية سخيفة دفاعاً عن «لغتهم الفرنسية»: فهناك الوقائع الموحية، وتفجير الغزاة الغرباء، والحكم موتاً على بعض الكلمات، ذلك لأنها معدودة في عداد الكلمات غير المرغوب فيها. ولذا، يجب التنظيف دون توقف، بل يجب الكحت، والمنع، والإعدام، والمحافظة. وإذا قلدنا الطريقة الطبية التي يحكم بها النقد القديم على اللغات التي لاتحظى بإعجابه (إنه يصفها «بالمريضة»)، فسنقول ثمة نوع من المرض القومي، سنسميه عناية تثبيت المعنى. ولن يفوتنا ما للمالتوسية الكلامية من بشاعة: «يقول الجغرافي بارون إن اللغة في قبائل البابو فقيرة، ولكل قبيلة لغتها ومفرداتها التي تميل إلى الفقر من غير توقف، لأن القوم

يحذفون، بعد كل وفاة، بعض الكلمات دلالة على الحداد»[14]. وسنصعد فيما يخص هذه المسألة إلى قبائل البابو: إننا نعطر باحترام لغة الكتاب الميتين، ونرفض الكلمات، والمعاني الجديدة التي تهل علينا من عالم الأفكار: فإشارة الحداد، هنا، تسدد ضربة للولادة لا للموت.

تشكل الممنوعات اللغوية جزءاً من حرب صغيرة تشنها طبقات من المثقفين. وما النقد القديم سوى طبقة بين طبقات أخرى. و«الوضوح الفرنسي» الذي يوصي به، إن هو إلا لهجة مثل أخرى. بل إنها لهجة عامية خاصة، كتبتها مجموعة محدودة من الكتاب، والنقاد، ومدونو الأخبار، وهم لايحاكون من حيث الجوهر، كتابنا الكلاسيكيين، ولكنهم يحاكون فقط كلاسيكية كتابنا. ثم إن هذه اللهجة الماضوية لم تكن موسومة بمقتضيات من العقلنة محددة، وإنها لم تتأثر بغياب متقشف للصور، كما هي حال الكلام الشكلي للمنطق (هنا فقط يحق لنا أن نتكلم عن الوضوح)، ولكن أثرت فيها مجموعة من القوالب المعوجة والثقيلة[15]. كما أثر فيها تذوق بعض دوائر

---

(14) E. Baron, Géographie (classe de philosphie, Éd. de Ĺécole, P.83).

(15) نضرب مثلاً: «الموسيقى اللاهوتية: إنها تسقط كل التوقعات، وكل المزعجات الناشئة عن بعض المؤلفات السابقة، حيث ذهب أورفيه ليكسر قيثارته». ولقد أتينا بهذا لكي نقول إن مذكرات موررياك الجديدة أفضل من القديمة. (J. Piatier. Le Monde, 6 nou. 1965).

الجملة، وكذلك رفض بعض الكلمات وأبعادها ذعراً أو سخرية، وكأنها دخيلة جاءت من عوالم أجنبية، أي مشكوك فيها.

ولقد نرى هنا فريقاً محافظاً يهدف أن يتغير شيء في فصل المعجم اللفظي وتوزيعه: فما أشبه هذا بالهجمة على ذهب الكلام. إن كل اتجاه يأخذ قطعة أرض كلامية. كما يتلقى مثيراً اصطلاحياً يحظر عليه الخروج منه (للفلسفة حق في استعمال لغتها). ومع ذلك، فإن الأرض التي أعطيت للنقد لعجيبة: إنها خاصة، لأن الكلمات الأجنبية لاتستطيع أن تدخل فيها (تماماً كما لو أن للنقد حاجات مفهومية جد مقتضبة). ولكنه، مع ذلك، يرقى إلى منصب اللغة العالمية: فهذا العالم، الذي يشكل التيار، إنما هو عالم مزيف: إنه ليس سوى خصوصية إضافية: فهو عالمي يتوزعه الملاك.

ويمكننا أن نشرح هذه النرجسية اللسانية بشكل آخر: فـ «اللهجة»، هي لغة الآخر. والآخر (وليس الغير) ليس هو الذات. وينشأ عن هذا، لدى المرء، إحساس بسمة المكابدة من لغته. فما أن نشعر أن الكلام لاينتمي إلى أمتنا حتى نحكم عليه. فيكون غير مفيد، وفارغاً، وهاذياً، ومستعملاً ليس لأسباب جدية، ولكن لأسباب تافهة أو منحطة (للتظارف والاكتفاء): وسيبدو، هكذا، كلام النقد الجديد بالنسبة إلى« الناقد ـ المستحاثة» غريباً وكأنـه «إيديش» (وهذه مقارنة مشكوك فيها على كل حال). ونستطيع أن نرد على هذا بقولنا: إن لغة «الإيديش» تدرس هي أيضاً. «فلماذا

نقول الأشياء ببساطة»؟ وكم مرة سمعنا هذه الجملة؟ ولكن كم مرة أيضاً لم نتمكن من ردها؟ ومن غير أن نتساءل عن السمة السرية الصحية والسعيدة لبعض اللغات الشعبية، هل يمكن للنقد القديم أن يؤكد بأنه لايمتلك هو أيضاً لغته الملتبسة؟ ولو كنت أنا نفسي ناقداً قديماً، ألم يكن من حقي أن أطلب إلىَ زملائي أن يكتبوا: «السيد بيروي يكتب الفرنسية جيداً» عوضاً عن: «يجب تمجيد ريشة السيد بيروي التي وخزتنا وخزاً مستمراً بالمفاجىء أو بسعادة التعبير». ولربما طلبت بتواضع أيضاً أن نسمي «الغضب» «كل حركة للقلب تجعل اليراع سعيراً وتشحذه برؤوس قاتلة». وماذا علينا إن فكرنا بقلم الكاتب، هذا الذي يخز وخزاً لطيفاً تارة، ويقتل تارة أخرى؟ إن هذه اللغة لن تكون واضحة، في الواقع، إلا إذا صارت لغة مقبولة.

إن اللغة الأدبية للنقد القديم لاتهمنا في الواقع. فنحن نعلم أننا لانستطيع أن نكتب بطريقة أخرى إلا إذا فكرنا بشكل آخر. ذلك لأن الكتابة تعني تنظيم العالم، كما تعني التفكير (والمرء إذ يتعلم لغة ما، فهذا يعني تعلم كيف يفكر في هذه اللغة). ومادام هذا هكذا، فإنه لمن غير المفيد إذن (ولا أدري لماذا يعاند المحتمل النقدي) أن نسأل الآخر أن يعيد كتابة نفسه إذا لم يقرر أن يعيد التفكير فيها. ولقد نعلم أنكم لاترون في لغة النقد الجديد سوى شواذ في الشكل، غلِّفت بتفاهات في العمق: وإنه لمن الممكن فعلاً أن «نوجز» إذا ألغينا النظام الذي يكوّنها، أي إذا حذفنا الروابط التي يقوم بها معنى

الكلمات: وإذا كان هذا هكذا، فيمكننا حينئذ أن «نترجم» إلى فرنسية كريسال الجيدة: وإذا كان الحال كذلك، فلماذا لانرد «الأنا ـ الأعلى» الفرويدي إلى «الضمير الأخلاقي» لعلم النفس الكلاسيكي؟ ماذا!. أليس سوى هذا؟. نعم، إذا ألغينا كل مابقي.

لاوجود لإعادة الكتابة في الأدب، لأن الكاتب لايملك لغة قبلية يستطيع بها أن يختار التعبير من بين بعض الأنظمة المتجانسة (وهذا لايعني أنه لايبحث عنها بجهده كله). فثمة وضوح في الكتابة، ولكن صلة هذا الوضوح مع «ليل المحبرة» الذي تكلم عنه مالارميه أكبر من صلته مع أي محاكاة معاصرة لفولتير أو لنيزار. فالوضوح ليس صفة من صفات الكتابة، إنه الكتابة نفسها. ويكون منذ اللحظة التي تتكون الكتابة فيها ككتابة. إنه سعادة الكتابة، وهو كل هذه الرغبة الكائنة فيها.

وبالتأكيد، فإن حدود استقبال الكاتب لتعتبر مشكلة جد عظيمة بالنسبة إليه. غير أنه يختار هذه الحدود على الأقل. فإذا قبل أن تكون ضيقة، فذلك لأن الكتابة، تحديداً، ليست التزام علاقة سهلة، ولا هي وساطة ربط بكل القراء المحتملين. إنها، بالأحرى، إلتزام علاقة صعبة مع لغتنا نفسها: إن للكاتب واجباً تجاه الكلمة التي هي حقيقته، لا تجاه النقد في جريدة «الأمة الفرنسية»، أو في جريدة «اللوموند»، ولذا، فإن «اللهجة» ليست أداة للظهور كما يوحي بعضهم بذلك بسوء نية لاطائل منها. إن «اللهجة» خيال (وهي

تصدم مثله) سيحتاج إليه، في يوم ما، الخطاب الثقافي في مقاربته للغة الاستعارية.

إنني أدافع هنا عن الحق في استخدام اللغة، ولا أدافع عن «لهجتي» الخاصة. وكيف يمكنني أن أتكلم على كل حال؟ ثمة انزعاج عميق (انزعاج في الهوية) إزاء أي تصور يجعل المرء قادراً أن يكون مالكاً لبعض الكلام، وأن يدافع عنه كما لو كان سمة من سماته ككائن. فهل أكون أنا قبل لغتي؟ ومن سيكون هذا الأنا، المالك تحديداً لما يجعله مالكاً؟ وكيف أستطيع أن أعيش لغتي كما لو أنها صفة بسيطة من صفات شخصي؟ وكيف يمكن الاعتقاد أنني إذا تكلمت، فذلك لأنني موجود؟ ربما كان ممكناً أن نحافظ على هذه الأوهام خارج الأدب. ولكن الأدب تحديداً لايسمح بهذا. وإن الخطر الذي تمارسونه على اللغات الأخرى، ليس شكلاً من أشكال استبعاد أنفسكم عن الأدب: إنه لم يعد بإمكاننا، ويجب أن لايكون بإمكاننا كما كان ذلك في زمن سان مارك جيراردان، أن نمثل دور الشرطي على الفن، ثم ندعي الكلام فيه.

5

عمه الرموز

هذا هو حال المحتمل النقدي في عام 1965 : فالكلام عن أي كتاب يجب أن يكون بـ «موضوعية»، و«ذوق»، و«وضوح». غير أن هذه القواعد ليست من قواعد زماننا. فقد جاءت القاعدتان الأخيرتان من القرن الكلاسيكي، في حين أن الأولى قد جاءت من القرن الوصفي. وهكذا يتشكل جسد من المعايير الشائعة. فهي إما نصف جمالية (جاءت من الجمال الكلاسيكي)، وإما نصف معقولة (جاءت من الفطرة السليمة) : وبهذا نكون قد أقمنا باباً دواراً، مطمئناً، بين الفن والعلم. ولقد نعلم أن هذا الباب الدوار يعفينا من أن نكون دائماً في واحد دون الآخر.

ويعبر هذا الالتباس عن نفسه في اقتراح أخير، يبدو أنه قد استحوذ على أكبر فكرة وصائية للنقد القديم. وذلك لكثرة ماتم تناوله

بورع، أي يجب احترام «خصوصية» الأدب. ولقد جُعِلَ هذا الاقتراح آلة حرب أعدت للنقد الجديد. فهو متهم بأنه يقف غير مبالٍ «بما هو الأدب في الأدب»، وبأنه يهدم «الأدب كواقع أصيل». ولقد تكرر هذا الاقتراح، ولكنه لم يُشرح قط. ومع هذا فله قيمة مسلمة تقول، من غير أن تكون قابلة للطعن: «الأدب هو الأدب».

وهكذا يمكن، بقرار يعلن المحتمل عنه، أن نغضب فجأة من جحود النقد الجديد الذي يقف فاقد الحس مما يحتوي عليه الأدب من فن، وانفعال، وجمال، وإنسانية. ثم يتظاهر بأنه يدعو النقد إلى علم متجدد يدرس موضوع الأدب لذاته، دون أن يكون لغيره من العلوم عليه حق، كالتاريخ، أو الأنتروبولوجيا. ولقد يرى الملاحظ أن هذا التجديد زنخ بما فيه الكفاية: غير أننا نعلم أن المصطلحات نفسها قد استخدمها «برينيتيير» الذي لام «تين» لأنه أهمل «الجوهر الأدبي» إهمالاً شديداً، أي أهمل «القوانين الخاصة بالجنس».

إن أي محاولة لإنشاء بنية الأعمال الأدبية لتعتبر مشروعاً مهماً. ولقد اهتم بعض الباحثين بهذا، فاتبعوا مناهج لايفوه عنها النقد القديم بكلمة، وهذا طبيعي، لأن النقد القديم يدعي ملاحظة البنى دون أن يقوم بعمل بنائي (وهذه كلمة تزعج، إذن يجب تطهير اللغة الفرنسية منها). ومما يجب التأكيد عليه، هو أن القراءة يجب أن تكون على مستوى العمل. ولكننا لانرى، من جهة أولى، كيف بعد أن تتخذ الأشكال هيئتها، نستطيع أن نتجنب لقاء مضامين تأتي من

التاريخ أو من علم النفس. وباختصار، كيف نتجنب لقاء هذه «المواضع الأخرى» التي لايرغب النقد القديم فيها بأي ثمن. وأما من جهة أخرى، فإن التحليل البنيوي للأعمال الأدبية، يكلف أكثر مما نتصور. ذلك لأن التحليل، إلا إذا ثرثرنا بمحبة حول العمل ومخططه، لايستطيع أن يتم إلا بموجب نماذج منطقية: وبالفعل، فإن خصوصية الأدب لاتستطيع أن تكون بدهية إلا في داخل نظرية عامة للإشارات. فلكي يمتلك المرء الحق في الدفاع عن القراءة الملازمة للعمل، يجب عليه أن يعرف ماهو المنطق، والتاريخ، وعلم النفس.

ويمكننا أن نقول باختصار، إن على المرء لكي يعيد العمل إلى الأدب، أن يخرج منه تحديداً: وأن يستعين بثقافة أنتروبولوجية. ونحن نشك أن يكون النقد القديم مهيئاً لمثل هذا، فالخصوصية بالنسبة إلى هذا النقد، جمالية مجردة. وهو يهدف أن يدافع عنها: فهذا النقد يريد أن يحمي في العمل قيمة مطلقة، لم يلامسها أي من هذه «المواضيع الأخرى» السافلة التي هي التاريخ، أو العمق الأدنى من التحليل النفسي: إن مايريده هذا النقد ليس عملاً مكوناً، ولكنه عمل مجرد نتجنب فيه أي مشاركة للعالم، وأي تحالف غير متكافىء مع الرغبة. وهكذا، يكون نموذج هذه البنيوية العفيفة أخلاقياً بكل بساطة.

لقد وعظ ديميتريوس دي فالير قائلاً: «أما موضوع الإله، فإنه الإله». ونلاحظ أن أقصى طلب للمحتمل النقدي إنما هو من هذا النوع نفسه: «أما موضبوع الأدب، فقولوا إنه من الأدب». وليس

هذا الحشو مجاناً. فهم يتظاهرون بادىء ذي بدء أن الكلام عن الأدب ممكن، كما يظهرون أنه بالإمكان جعل الأدب موضوعاً «للكلام. ولكن سريعاً ماينتهي هذا الكلام. إذ ليس ثمة مايقال في هذا الموضوع، اللهم إلا إذا قلنا إنه هو هو، وهكذا يفضي المحتمل النقدي بهذا إلى الصمت، أو هي ينتهي إلى بديله، أي إلى الثرثرة: محادثة لطيفة. وهذا ماقاله رومان جاكبسون سابقاً عن تاريخ الأدب في عام 1921 .

إن المحتمل النقدي يستطيع أن يتكلم، ولكن بصعوبة. فقد شلته المحرمات التي تلائم «احترام» العمل (إذ ليس العمل بالنسبة إليه، هو الرؤية البعيدة للأدب): فخيط الكلام الرفيع الذي تتركه له الممنوعات، لاتسمح له إلا أن يؤكد حق المؤسسات على الكتاب الموتى. أما مايتجاوز هذا العمل بكلام آخر، فقد أبعد عن نفسه الوسائل المؤدية إليه، لأنه لايركب ظهر المخاطر.

الصمت، على كل حال، طريقة ينال المرء بها عطلة، فلنسجل إذن، فشل هذا النقد في آخر المطاف. ومادام موضوعه هو الأدب، فقد كان بإمكانه أن يعمل على إنشاء شروط بموجبها يمكن للعمل أن يكون. كما كان بإمكانه أن يخطط، إن لم يكن للعلم، فلتقنية العملية الأدبية على الأقل. ولكنه ترك العناية ـ والهمَّ ـ للكتاب أنفسهم، لكي ينفذوا هذا البحث (ولحسن الحظ أنهم، من مالارميه إلى بلانشو، لم يحرموا أنفسهم ذلك): فهم لم يكفوا عن الاعتراف بأن

اللغة هي مادة الأدب نفسها. وهكذا، فقد تقدموا بطريقتهم نحو الحقيقة الموضوعية لفنهم، وتم القبول، على الأقل، بتحرير النقد ـ الذي ليس هو العلم ولايدعيه ـ بطريقة يقول لنا فيها المعنى الذي يستطيع رجال معاصرون أن يعطوه لمؤلفات مضت. فهل نعتقد أن راسين قد خصنا «بنفسه» في حرفية نصه. ولنقل بجدية تامة، ماذا يعني بالنسبة إلينـا مسرح «عنيف ولكن عفيف»؟. وماذا يعني أن نقول اليوم «أمير فخور وكريم»؟. أهو فرادة لغوية! إنهم يتحدثون عن بطل «فحل» (من غير أن يسمحوا بأي إشارة تدل على جنسه). وإن عبارة كهذه، إذا انتقلت إلى مسرح ساخر، فإنها ستُضحك. ولقد يحصل هذا، على كل حال، عندما نقرأها في الرسالة التي وجهها «سوفوكل لراسين»، والتي قامت جيزل، صديقة ألبيرتين، بتبييضها لكي تنال بها شهادتها الدراسية (صفات فحولية).

أما فيما تبقى، فماذا كانت جيزيل وأندريه تفعلان. ألم تمارسا النقد القديم عندما تكلمتا، فيما يخص راسين، عن «الجنس المأساوي»، وعن «العقدة» (نحن نجد هنا «قوانين الجنس»)، ونجد «طباعاً مكينة»، (انظروا إلى «تماسك المداخلات النفسية»). وقد أشارتا إلى أن مسرحية «أتالي» «ليست مأساة غرامية». وقد جاء ذلك منهما بالطريقة نفسها التي يُشار بها إلى أن «أندروماك» ليست مأساة وطنية.

إن المعجم النقدي الذي تم باسمه اتهامنا، إنما هو لصبية كانت

قد حضرت شهادتها الدراسية منذ ثلاثة ارباع القرن. ومنذ ذلك الحين، جاء ماركس، وفرويد، ونيتشه. وقد طالب كل من لوسيان لوفيفر، ومارلو بونتي، باستمرار أن يعاد النظر في تاريخ التاريخ، وتاريخ الفلسفة، بشكل يكون فيه موضوع الماضي موضوعاً كلياً. ونحن نتساءل، لماذا لايقوم صوت مماثل لكي يعطي للأدب ذلك الحق نفسه؟

إذا لم نستطع تفسير هذا الصمت وهذا الفشل، فيمكننا أن نقوله بطريقة أخرى. فالنقد القديم ضحية لوضع يعرفه محللوا اللغة معرفة جيدة. ويسمونه «عمه الرموز»[16]: إنه يستحيل عليه أن أو أن يدرك عن طريق الرموز، أي يستحيل عليه أن يرى وجود المعاني مع بعضها. وبالنسبة إليه، فإن الوظيفة الرمزية، العامة جداً، هي التي تسمح للبشر ببناء الأفكار، والصور والأعمال. ولكن ما أن يتعدى المرء الاستعمالات العقلانية الضيقة للغة، حتى تضطرب هذه الوظيفة وتتحدد، أو تصبح ممنوعة.

يستطيع المرء، بكل تأكيد، أن يتكلم عن العمل الأدبي، بعيداً عن أي مرجع رمزي. ويتعلق هذا بإختيارنا لوجهة النظر، والتي

---

(16) H. Hécaen et R. Angelergues, Patholagie du langage. (Larouss, 1965, P.32).

يكفي أن نعلن عنها. فإذا أتيح لي أن أعالج أندروماك من منظور عائدات التمثيل، من غير أن أتكلم عن الميدان الواسع للمؤسسات الأدبية التاريخية ولكي أبقى في إطار العمل الفريد، أو إذا أتيح لي أن أعالج مخطوطات بروست من منظور مادي لما فيها من تشطيب، فإنه ليس من الضروري أن أعتقد أو أن لاأعتقد بالطبيعة الرمزية للأعمال الأدبية: ذلك لأن أي مصاب بحبسة لسانية يستطيع أن ينسج سلالاً، أو أن يقوم بأعمال النجارة: ولكن منذ اللحظة التي ندعي فيها معالجة العمل لذاته، وذلك بناء على تكوّنه، فإنه يصبح مستحيلاً علينا أن لانطرح شروطاً ذات أبعاد كبيرة لقراءة رمزية.

هذا مافعله النقد الجديد. ويعلم كل الناس أنه يعمّل جهاراً، منطلقاً من الطبيعة الرمزية للأعمال، أو مما يسميه باشلار خلل الصور. ومع ذلك، فإن أحداً لم يفكر، ولو للحظة واحدة أثناء الخصومة معه، أن المقصود هي الرموز، وأن ماكان يجب أن يدور حوله الحديث، في النتيجة، هي الحريات والحدود المتعلقة بنقد رمزي واضح. فلقد تم التأكيد على الحقوق الشمولية للرسالة، دون أن يُترك المجال أبداً لسماع أن الرمز يستطيع أن يمتلك حقوقه هو الآخر. وربما لاتكون هذه الحقوق هي بعض الحريات المتبقية التي ترغب الرسالة في تركها له. ونريد أن نسأل، هل تقصي الرسالة الرمز، أم أنها تسمح به؟ وهل المعنى في العمل حرفي أم رمزي ـ أم

هو أيضاً، كما يقول رامبو، «حرفي في كل الاتجاهات»؟[17]. وحول هذا الأمر تدور رحى النقاش.

ترتبط كل التحليلات حول راسين بمنطق رمزي. وذلك كما تم الإعلان عنه في مقدمة الكتاب. وكان يجب إما أن نعترض على وجود هذا المنطق في كليته أو على إمكانية وجوده (وربما كان لهذا الأمر الفضل في رفع سوية النقاش)، وإما أن نظهر أن مؤلف كتاب «حول راسين» قد طبق القواعد تطبيقاً سيئاً. وإذ ذاك، ربما يذهب إلى الاعتراف إرادياً بهذا، خاصة بعد أن مرت سنتان على نشر الكتاب، ومرت ست سنوات على تأليفه. ولعمري، إن هذا لدرس فريد في القراءة إذ تعترض على كل تفاصيل الكتاب، دون أن نفكر لحظة بأننا لاحظنا المشروع في مجمله، أي بكل بساطة دون أن نلاحظ: المعنى.

لعل النقد القديم يتذكر «سلفه العتيق». فقد تكلم عنه أومبريدان، الذي وضع، للمرة الأولى أمام فيلم، فلم يرَ من كل المشهد سوى الدجاجة التي عبرت ساحة القرية.

إنه لمن غير المعقول أن نصنع من الرسالة امبراطورية مطلقة، ثم نعترض بعد ذلك دون تحذير، على كل رمز من الرموز باسم مبدأ لم

---

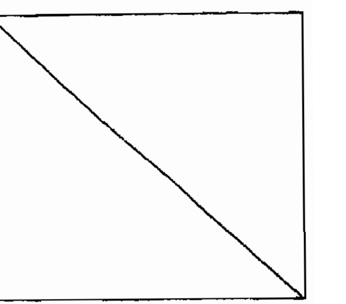
(17) كتب رامبو إلى أمه، التي لم تفهم معنى قوله: «فصل في جهنم» قائلاً: «لقد أردت أن أقول ما يقوله هذا، حرفياً، وفي كل الاتجاهات».
(الأعمال الكاملة، بليار. ص(656).

يخلق له. فهل تعيبون على صيني (لأن لغة النقد الجديد تبدو لكم غريبة) أن يرتكب أخطاء في الفرنسية عندما يتكلم الصينية؟.

ولكن لماذا كل هذا الصمم إزاء الرموز، لماذا كل عمه الرموز هذا؟ وما الأمر الذي في الرمز يهدد؟ وإذا علمنا أن أساس الكتاب يقوم على تعددية الرموز، فلماذا يضع المعنى المتعدد الكلام في خطر من حول الكتاب؟ ولماذا تقوم هذه التساؤلات؟.

القســـم الثـــاني

1



ليس هناك ماهو أكثر أهمية بالنسبة إلى مجتمع ما من تصنيف هذا المجتمع للغاية. ولذا، فإن أي تغيير في هذا التصنيف أو أي زحزحة للكلام، يعني إحداث ثورة. ولقد تحددت معالم الكلاسيكية الفرنسية خلال قرنين بانفصال كتاباتها، وهرميتها، وثباتها. بينما نجد أن الثورة الرومنطيقية قد وهبت نفسها لكي تشيع الفوضى في التصنيف.

ويمكن أن نلاحظ أنه منذ مئة عام، أي منذ مالارميه، من غير شك، ثمة تعديل يجري على أمكنة أدبنا: إن الوظيفة المضاعفة، الشعرية والنقدية للكتابة هي التي تتعارض، وتنفذ، وتتوحد[18].

---

(18) جيرار جينيت: «البلاغة والتعليم في القرن العشرين». مجلة (Annales)، عام 1966.

إذ، ليس الكتاب وحدهم هم الذين يقومون بالنقد، ولكن أعمالهم غالباً ما تدلي بشروط ولادته (بروست) أو غيبته (بلانشو). فثمة لغة واحدة تميل إلى المرور في كل مكان في الأدب، وخلف الأدب أيضاً.

ولقد أصيب الكتاب بانقلاب، أحدثه كاتبه. فلم يعد هناك شاعر أو روائي. لم يعد هناك شيء سوى الكتابة[19].

---

(19) «إن الشعر، والروايات، والقصص القصيرة، آثار عنيفة وفريدة، وهي في ذلك لا تخدع أحداً، أو تقريباً لا تخدع أحداً، فماذا نصنع بالشعر والقصص؟ لم يبق شيء سوى الكتابة».
(من مقدمة كتاب: «الحمى» لكاتبه ج. م. ج. لوكليزيو).

2

أزمة التعليق

ألا فلننظر. ثمة حركة تكاملية، الناقد فيها يصبح كاتباً. غير أنه يجب أن نعلم أن المرء إذا رغب أن يصبح كاتباً، فهذا لايعني ادعاء لقيمة ما، لأنه قصد تكمن الكينونة من خلفه. وأما نحن، فبماذا يهمنا تمجيد المرء لكونه روائياً، أو شاعراً، أو كاتباً يكتب المقالات، أو مدوناً يدون الأخبار؟ إن تعريف الكاتب لايكون بالدور الذي يقوم به، أو بالقيمة التي تُعطى له. ولكنه يتحدد فقط، بنوع من أنواع وعي الكلام. وبهذا يكون كاتباً، أي عندما تُحدث اللغة له مشكلة، تجعله يغوص فيها إلى الأعماق، فلا يقف عندها أداة أو جمالاً.

لقد ولدت إذن كتب نقدية. وقدمت نفسها للقراءة، واتبعت الطرق نفسها التي تتبعها الأعمال الأدبية. مع العلم أن مؤلفيها نقاد

وليسوا كتاباً. وإذا كان للنقد الجديد بعض الوجود الواقعي، فإنه يكمن هنا: إنه ليس في وحدة مناهجه، ولا في التبجح، الذي يقول عنه بعضهم بارتياح إن النقد الجديد يمنح منه دعمه، ولكن في توحد الفعل النقدي، هذا الفعل الذي تأكد، من الآن فصاعداً، كفعل كتابي ممتلىء، بعيداً عن أعذار العلم والمؤسسات.

ثمة أسطورة مستهلكة تقول: «المبدع الرائع، والخادم المتواضع، كلاهما ضروري، في كل مكانه، إلى آخره». ولقد فصلت هذه الأسطورة بين الناقد والكاتب قديماً. غير أنهما عادا ليجتمعا مجدداً في الشرط الصعب نفسه، وإزاء موضع واحد، هو: اللغة.

إنه لمن الصعوبة بمكان، أن يُضرب صفح عن هذا الانتهاك الأخير. ومع ذلك، فإن جهد المرء وإن بلغ ما بلغ في التصدي له، فلربما يكون تجاوزه قد تم وانتهى. وإذ نقول هذا، فثمة تعديل جديد يلوح في الأفق: إن «عبور الكتابة»[20]، سمة من سمات عصرنا. والنقد ليس هو الذي بدأ هذا العبور، بل إن الذي بدأه هو الخطاب الثقافي كله. وإننا لنجد، منذ أربعة قرون خلت، أن مؤسس النظام إيناس دي لوايال، وهو أكثر من بذل جهداً في سبيل البلاغة، قد ترك في كتابه «تمارين روحية» نموذجاً لخطاب مأساوي، وأسند بيانه، إلى

(20) فيليب سولير: «دانتي وعبور الكتابة» مجلة Tel Quel، عدد (23). خريف (1965).

قوة أخرى غير القياس أو التجريد. وقد استطاع جورج بتاي بفكر ثاقب أن يسجل هذا[21]. ومنذ ذلك الوقت، وعبر كتاب مثل «ساد» أو «نيتشه»، أصبحنا نرى أن قواعد المقال الثقافي قد أخذت، بشكل دوري، تُخترق (بكلا معنيي هذه الكلمة). وقد غدا هذا الأمر موضع اتهام اليوم. فالفكر قد عبر إلى منطق آخر. وهو يلامس منطقة «التجربة الداخلية». كما وأن الحقيقة الواحدة ذاتها تبحث عن نفسها. ذلك لأنها مشتركة بين الكلام، سواء أكانت خيالية، أم شعرية، أم استدلالية. وهي من الآن فصاعداً تمثل حقيقة الكلام نفسه.

عندما يتكلم جاك لاكان[22]، فإنه يبدل التجريد الكلاسيكي للمفاهيم بالاتساع الكلي للصورة داخل حقل الكلام، بحيث لاتفصل الصورة بين المثل والكلام، وتبقى هي الحقيقة نفسها. ونجد كلود ليفي ستروس، في الطرف الآخر لهذا، يقطع صلته مع المفهوم العادي «للتطور». فهو حين يتكلم عن «النيء والمطبوخ»،

---

(21) «... وفي هذه النقطة، نرى المعنى الثاني لكلمة مأساة: إنها الإدارة المضافة إلى الخطاب، لكي لا يقف عند حدود العبارة، فيضطر إلى الشعور ببرد الريح، ويكون عارياً... وإننا لنرى بهذا الخصوص أن ثمة خطأً كلاسيكياً إذ ننسب تمارين القديس إنياك للمنهج الاستدلالي..».
(«التجارب الداخلية»: غاليمار، ص(26)، عام (1954).

(22) كان ذلك في محاضراته التي ألقاها في:
(L'école Pratique des Hautes Études).

يقترح بلاغة جديدة للمتغيرات. فيلتزم هكذا بمسؤولية للشكل قلما اعتدنا أن نجدها في كتب العلوم الإنسانية. ونرى من خلال هذا، أن ثمة تحولاً لاريب فيه، يجرى الآن في الكلام الاستدلالي. وهذا التحول، هو نفسه الذي يقارب بين الناقد والكاتب: فنحن ندخل في أزمة عامة للتعليق. وهذه الأزمة لاتقل في أهميتها عن تلك التي طبعت الانتقال من العصر الوسيط إلى عصر النهضة. وإننا لنلاحظ أنها متصلة بقضيتنا.

لايمكن، في الواقع، تحاشي هذه الأزمة، وذلك منذ اللحظة التي نكتشف فيها ـ أو نعيد فيها الاكتشاف ـ الطبيعة الرمزية للغة. أو إذا كنا نفضل، فيمكن أن نقول منذ اللحظة التي نكتشف فيها الطبيعة اللسانية للرمز، وهذا مايحدث اليوم في عمل يقترن فيه علم النفس بالبنيوية. فلقد رأى المجتمع الكلاسيكي البرجوازي، خلال فترة زمنية طويلة، أداة أو زخرفاً. أما نحن الآن، فنرى فيه إشارة وحقيقة. وهذا يعني، أن كل ماتلامسه اللغة هو، بشكل من الأشكال، عرضة للنقاش: الفلسفة، والعلوم الإنسانية، والأدب.

هذا هو الجدل الذي يجب أن يوضع النقد الأدبي فيه اليوم. وهذا هو الرهان حول الموضوع الذي يشكل النقد فيه جزءاً من أجزائه. ولنا أن نتساءل فنقول ماهي علاقات العمل باللغة؟ وإذا كان العمل رمزياً، فعلى أي من قواعد القراءة نعتمد؟ وهل يمكن إقامة علم للرموز المكتوبة؟ وهل يمكن للغة النقد نفسها أن تكون رمزية؟.

3

اللغة بصيغة الجمع

لقد عالج عالم الاجتماع ألان جيرار، والكاتب موريس بلانشو «اليوميات الخاصة»، من حيث هي جنس، بشكلين مختلفين[23].

إن اليوميات بالنسبة إلى واحد منهما، هي التعبير عن عدد من الظروف الاجتماعية، والعائلية، والمهنية، إلى آخره. وهي، بالنسبة إلى الآخر، شكل قلق لتأخير الوحدة الحتمية للكتابة. وهذا يعني إذن، أن لليوميات معنيين على الأقل. كما يعني أن كل واحد من المعنيين واضح، لأنه متماسك. وهذا حدث مألوف، يمكن أن نجد له في

---

(23) آلان جيرار: «يوميات خاصة» (ب. ي. ف 1963. موريس بلانشو: «الفضاء الأدبي» (غاليمار. ص(20) عام (1955).

تاريخ النقد، وفي حقيقة القراءات ألف مثل يمكن لكتاب واحد أن يوحي به: وتشهد هذه الأحداث على الأقل أن الكتاب يحتوي على عدد من المعاني.

إن كل عصر من العصور يعتقد فعلاً، أنه يمتلك المعنى الشرعي للكتاب، ولكن يكفي أن نوسع التاريخ قليلاً لكي يتحول هذا المعنى المفرد إلى المعنى المتعدد، ولكي ينتقل الكتاب من انغلاقه إلى انفتاحه[24].

إن تعريف الكتاب نفسه يتغير: فهو إذا كف عن أن يكون حدثاً تاريخياً، فإنه يصبح حدثاً أنتروبولوجياً. وذلك لأن التاريخ، أياً كان، لايستطيع أن يستهلكه. وهذا يعني إذن أن تعددية المعنى لاتأتي من رؤية نسبية، توحي بها الأخلاق الإنسانية. فالتعددية لاتشير إلى ميل المجتمع نحو الخطأ، ولكنها تشير إلى استعداد الكتاب نحو الانفتاح. والكتاب يمتلك في بنيته، وليس عجزاً من أولئك الذين يقرأونه، عدداً من المعاني في الوقت نفسه. وهو بهذا يعتبر رمزياً: وليس الرمز صورة، إنه تعددية المعاني نفسها[25].

---

(24) انظر كتاب أمبيرتو إكو: «العمل المفتوح». (سوي. 1965.

(25) إنني لا أجهل أن لكلمة رمز معنى آخر في السيميولوجيا (علم الإشارة)، حيث تكون الأنظمة الرمزية، على العكس من ذلك، هي الأنظمة التي «يستطيع فيها شكل واحد أن يكون مقترحاً. فمع كل وحدة تعبيرية تتناسب =

إن الرمز ثابت. أما الوعي الذي يملكه المجتمع، والحقوق التي يعطيها له، فهي التي تتغير. ولقد اعترف بالحرية الرمزية في العصر الوسيط. وتم تنظيمها، كما نرى ذلك، في نظرية المعاني الأربعة[26].
ونرى، على العكس من ذلك، أن المجتمع الكلاسيكي قد تكيف معها تكيفاً سيئاً: فلقد تجاهلها، أو هو حظرها، كما فعل مع بقاياها المعاصرة: إن تاريخ حرية الرموز تاريخ عنيف في الغالب. ولهذا الأمر معناه أيضاً: إذ إن حظر الرموز لايتم دون عقوبة. ومهما يكن من أمر، فإن المشكلة هنا هي مشكلة مؤسساتية، وليست مشكلة بنيوية إذا صح القول: فمهما فكرت المجتمعات، ومهما اتخذت من قرارات، فإن الكتاب سيتقدمها، وسيتجاوزها شكلاً تملاه المعاني

= وحدة مضمونية تماثلها». ويجدر بنا أن نعلم أن هذه الأنظمة الإشارية تقف إزاء أنظمة أخرى تناظرها، هي الأنظمة السيميائية، مثل (اللغة، الحلم) حيث يكون ضرورياً «طرح شكلين مختلفين: الأول للتعبير، والثاني للمضمون، دون أن يكون بينهما تلاؤم من نوع ما» (نيكولا ريفيه: «اللسانيات العامة اليوم». أوروبا، السوسيولوجيا (1964). ص(287).
وبالطبع، فإن رموز الكتاب، بموجب هذا التعريف، تنتمي إلى السيميائية وليس إلى الرمزية، ومع ذلك، فإني سأحتفظ هنا، مؤقتاً، بكلمة «رمز» ضمن المعنى العام الذي يعطيه بيكار لها، وهو معنى يتناسب مع الآراء التالية: («ثمة رمز عندما تنتج اللغة إشارات على درجة من التركيب يكون المعنى فيه غير قانع بالإشارة إلى شيء، فيشير إلى معنى آخر لايمكن الوصول إليه من غير توجيهه الخاص». عن كتاب: «في التأويل، دراسات حول فرويد»، منشورات سوي، عام 1965، ص 25).

(26) بالمعنى الحرفي، والمجازي، والأخلاقي، والتأويلي، وبالطبع، ثمة ممر ثابت وموجه نحو المعنى التأويلي.

المحتملة والتاريخية شيئاً فشيئاً: إن الكتاب «خالد»، ليس لأنه يفرض على البشر المختلفين معنى واحداً، ولكن لأنه يوحي بمعان مختلفة لإنسان واحد، يتكلم دائماً اللغة الرمزية نفسها عبر الأزمنة المتعددة: فالكتاب يقترح، والإنسان يتصرف.

إن كل قارىء يعرف هذا، إذا أراد أن لايستسلم لإرهاب الرقابات الأدبية. أفلا يشعر أنه يعقد صلة مع خارج النص، كما لو أن اللغة الأولى للكتاب قد طورت فيه كلمات أخرى وعلمته أن يتكلم لغة ثانية؟ وهذا مانسميه حلم. غير أن للحلم طرقه كما يقول باشلار. وإن هذه الطرق هي التي رسمتها لغة الكتاب الثانية أمام الكلمة. والأدب هو ثبر غور للاسم: ولنا في بروست مثلاً يضرب. فقد ولّد عالماً بأكمله من بعض الأصوات: Guermente. وفي الواقع، فإن الكاتب يعتقد دائماً أن الإشارات ليست قسرية، وأن الاسم ملكية طبيعية للشيء: إن الكتاب يقفون في صف كراتيل، وليس في صف إرموجين. ولما كان الحال كذلك، فقد وجب علينا أن نقرأ كما نكتب: ومنذ ذلك الحين، فقد أخذنا في «تمجيد» الأدب («مجد» تعني أظهره في جوهره)، وذلك لأنه إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد، هو معنى القاموس، وإذا لم تأت لغة ثانية لتضع الاضطراب في «يقينيات اللغة» وتحررها، فلن يكون ثمة أدب[27].

---

(27) كتب مالا رميه إلى فرنسيس فبيليفريفان قائلاً: «إذا كنت قد فهمتك، فإنك =

ولهذا السبب فإن قواعد القراءة هي غير قواعد الأدب. ولكن قواعد الإيماء هي قواعد لسانية، وليست قواعد فقهية[28].

إن مهمة فقه اللغة تكمن في تثبيت المعنى الحرفي للعبارة. ولكن ليس لفقه اللغة أي سيطرة على المعاني الثواني. ونجد، على العكس من ذلك، أن اللسانيات تعمل، لا على تقليص غموض اللغة، ولكن على فهمه. بل، ويمكن أن نقول إن اللسانيات تعمل على تأسيس مشروعيته.

إن مايعرفه الشعراء، منذ زمن طويل، باسم الإيحاء والاستدعاء، قد بدأ اللساني يقاربه، فأعطى بذلك لتموجات المعنى مقاماً علمياً. ولقد ذهب رومان جاكبسون مذهباً ركز فيه على الغموض المؤسس في الرسالة الشعرية (الأدبية). وهذا يعني أن

= تعطي حيرة الشاعر في الخلق إلى النقص في الأداة التي يستخدمها. ألا إن لغة ملائمة فرضياً لترجمة أفكار المرء، لهي لغة تلغي الأديب، والذي سيسمى بناء على هذا، السيد المجهول».
Cité Par J.P. Ricord, L'Univers imaginaire de Mallarmé. Seuil,)
.(1961, P.576

(28) لقد عاب بعضهم حديثاً، على النقد الجديد، أنه يعرقل مهمة المربي. وهي مهمة تقوم في جوهرها، كما يبدو، على تعليم القراءة. ولقد نعلم أن البلاغة القديمة قد وضعت طموحها في تعليم الكتابة: فلقد أعطت قواعد للإبداع (للمحاكاة)، وليس للاستقبال. ويمكن للمرء أن يسأل نفسه فعلاً: أليس في عزل القواعد على هذه الصورة تقليل من شأن القراءة. والحكمة تقول: القراءة الجيدة، هي كتابة ممكنة جيدة، بمعنى أنها كتابة تتبع الرمز.

الغموض لايصدر عن نظرة جمالية تقوم على حريات التأويل، وبشكل أقل عن رقابة أخلاقية تنبه إلى مخاطره. ولكنه يصدر عن نظرة يمكننا صياغتها بمصطلحات النظام: فاللغة الرمزية التي تنتمي إليها الأعمال الأدبية لغة متعددة في بنيتها. وقد صنع نظامها بطريقة تجعل الكلام (العمل الأدبي) المولد عنها يمتلك معاني متعددة. وقد قام هذا الوضع من قبل في اللغة الصرفة، وهي لغة تحتوي على كثير من الشكوك، كما يحلو لنا أن نقول ذلك ـ وهذا ما أخذ اللساني يعتني به[29]. ومع ذلك، فإن الغموض في لغة الممارسة لايعتبر شيئاً إزاء الغموض في اللغة الأدبية. فالأول يعود إلى السياق الذي يظهر فيه: فثمة شيء خارج الجملة الأكثر غموضاً كالمحيط، والإيماءة، والذكرى، وهذه كلها تخبرنا عن كيفية الفهم. هذا إذا كنا نريد أن نستعمل الأخبار المحملة بها لنقلها إلينا استعمالاً عملياً: إن المحتمل يصنع معنى واضحاً.

ولكن لانجد شيئاً من كل هذا مع العمل الأدبي: لأن العمل، بالنسبة إلينا،كائن من غير احتمال، ولربما يعطيه هذا الأمر أفضل تعريف له: فالعمل لايحيط به، ولايشير إليه، ولايحميه أي وضع.

---

(29) انظر كتاب: آ. ج. غريماس «دروس في الدلالة» وعلى الأخص الفصل (6) الذي يدور حول التماثل في الخطاب
Cours ronéoty Pé à l'école nor male Superieure de Saint – Claude, 1964

وليس ثمة حياة عملية هنا لتخبرنا عن المعنى الذي يجب أن يعطى له، فالعمل الأدبي يحتوي دائماً على شيء للاستشهاد. والغموض فيه يكون أكثر صفاء. وهو مهما كان مطنباً، فإنه يمتلك شيئاً من اقتضاب اللعبة البيثيارية[30]، وشيئاً من الكلمات الملائمة للنظام الأول (اللعبة البيثيارية لاشرود فيها) ومفتوحة مع ذلك على عدة معاني. والسبب لأن النطق بها قد جرى خارج أي سياق ماعدا سياق الغموض نفسه: وهذا يعني أن العمل الأدبي يكون في سياق من النبوة دائم. فإذا أضفت سياقي الخاص إلى القراءة التي أقوم بها، فمن المؤكد إني أستطيع أن أختصر غموضه (وهذا مايجري عادة). ولكن هذا السياق المتغير، إذ كان يؤلف العمل، فإنه لايعثر عليه ثانية: فالعمل لايستطيع أن يعترض على المعنى الذي أعطيه إياه، مادمت أنا شخصياً أخضع للنظام الرمزي الذي يؤسسه، أي منذ اللحظة التي أقبل فيها ان أسجل قراءاتي في فضاء الرموز. ولكنه أيضاً لايستطيع أن يتحقق من هوية هذا المعنى، لأن النظام الثاني للعمل ذو طبيعة محدودة، وليس مكتسباً بالتقادم: فهو يرسم أحجاماً للمعنى، ولايرسم خطوطاً، ويؤسس غموضاً متعدداً، ولايؤسس معنى واحداً.

---

(30) الألعاب البيثيارية (مهرجان إغريقي كان يقام في دولف مرة كل أربع سنوات، تكريماً للإله أبولو).

وعندما ينسحب العمل خارج أي سياق، فإنه يهب نفسه بهذا للسبر: إنه يصبح أمام ذاك الذي يكتبه أو يقرأه مسألة مطروحة على اللغة. فيجدد المرء مبرراتها، ويقف على حدودها. وبهذا، يجعل العمل من نفسه مستودعاً يقوم فيه تحقيق هائل للكلمات، لايتوقف[31].

ولقد نرغب أن لايكون الرمز سوى خاصة من خواص التخييل. غير أن للرمز أيضاً وظيفة نقدية، وموضوع نقده هو اللغة نفسها. وهكذا، إن إزاء نقد العقل الذي منحتنا إياه الفلسفة، يمكننا أن نضيف نقد اللغة. وهذا هو الأدب نفسه.

وإذا كان صحيحاً أن العمل الأدبي يحتوي في بنيته على معنى متعدد، فلقد صار حقاً عليه أن يجعلنا نفكر بوجود خطابين مختلفين فيه: ذلك لأننا نستطيع، من جهة، توجيه العناية إلى المعاني التي يغطيها، أو إلى المعنى الفارغ الذي يحمل كل المعاني. كما نستطيع، من جهة أخرى، أن نوجه العناية نحو واحد من هذه المعاني. ويجب أن لايتم خلط هذين الخطابين بأي حال من الأحوال، فهما لا يعملان على موضوع واحد، ولايحيلان إلى مصداقية واحدة.

---

(31) تحقيق الكاتب في اللغة: لقد استخلص هذا الموضوع وعالجه مارت روبير بخصوص كافكا (ونجد ذلك أيضاً في كافكا) منشورات غاليمار (1960).

ويمكن أن نقترح اسم «علم الأدب» (أو الكتابة) ليكون اسماً لهذا الخطاب العام. إذ إن موضوعه ليس هذا المعنى المحدد، ولكنه التعددية التي تقوم في العمل. ويمكن أيضاً أن تقترح اسم «النقد الأدبي» ليكون اسماً لذلك الخطاب الثاني الذي يجعل قصده المعلن في المعنى الخاص الذي يعطيه للعمل، ومع ذلك، فإن هذا التمييز لايكفي. فإعطاء المعنى قد يكون مكتوباً أو صامتاً. ولما كان الأمر كذلك، فقد وجب الفصل بين قراءة العمل ونقده: ونلاحظ أن الأول مباشر، وأن الثاني تتوسطه لغة وسيطة، هي الكتابة النقدية.

ثمة كلمات ثلاث، يجب أن نجوب أرجاءها لكي نجدل حول العمل تاجه اللغوي: العلم، والنقد، والقراءة.

4

علم الأدب

إننا نملك تاريخاً للأدب، وليس علماً للأدب، ولعل السبب يكمن، من غير ريب، في أننا لم نستطع حتى الآن، أن نعرف طبيعة موضوع الأدب معرفة كاملة، مع أنه موضوع مكتوب. وانطلاقاً من اللحظة التي نريد أن نقبل فيها أن العمل إنما صنع من الكتابة (ونستنتج النتائج)، فإن علماً للأدب يصبح ممكناً. وإن موضوع هذا العلم (إذا وجد في يوم من الأيام) لايمكن أن يكون في فرض معنى من المعاني على العمل، وذلك لكي نرفض باسمه المعاني الأخرى: إن هذا يعرض العلم نفسه إلى مخاطر (وهذا ماهو معمول به حتى اللحظة الراهنة). وكذلك، لايمكن لهذا العلم أن يكون علماً للمضامين (فتلك لايستطيع أن يسيطر عليها سوى علم التاريخ الأكثر دقة)، ولكن

يمكنه أن يكون علماً لشروط المضمون، أي للأشكال: حينئذ، سيهتم هذا العلم بتغيرات المعنى المحدثة. وإذا كان في إمكاننا، فسنقول إنه سيهتم بالمعاني الممكنة التي تحدثها الأعمال: وهو لن يؤول الرموز، ولكنه سيؤول تعددها فقط. وباختصار، فإن هدف هذا العلم لن يكون معاني العمل الممتلئة، ولكن سيكون، على العكس من ذلك، المعنى الفارغ الذي يحملها جميعاً.

سيكون نموذج هذا العلم لسانياً، ولما كانت اللسانيات قد وضعت موضعاً يستحيل عليها فيه أن تسيطر على كل الجمل في لغة من اللغات، فإن اللساني يقبل أن يقيم نموذجاً فرضياً للوصف. وانطلاقاً من هذا النموذج يستطيع أن يشرح كيف تلد جمل اللغة[32].

ومهما تكن التصويبات التي سنجريها، فإننا لانجد أي سبب يحول دون محاولة تطبيق هذا النموذج على الأعمال الأدبية: فهذه الأعمال تشبه جملاً كبيرة، مشتقة من اللغة العامة للرموز، وذلك عبر عدد من التحويلات المنضبطة، أو بشكل عام، عبر نوع من المنطق الدال. وهذا مايجب وصفه. ويمكننا القول بشكل آخر، إن اللسانيات تستطيع أن تعطي للأدب هذا النموذج التوليدي. فهو مبدأ كل العلوم. وماكان ذلك كذلك إلا لأن المقصود هو أن نعمل

---

(32) أفكر بأعمال تشومسكي، وبمقترحات القواعد التحويلية.

بيعض القواعد لكي نشرح بعض النتائج. وسيكون موضوع علم الأدب إذن، ليس في السؤال لماذا يجب أن يقبل هذا المعنى، وليس في السؤال لماذا كان مقبولاً (فهذا الأمر، نكرر مرة أخرى، يخص التاريخ)، ولكن في السؤال لماذا هو مقبول. ولن يكون هذا بموجب ماتقتضيه القواعد الفقهية للأدب، ولكن بموجب ماتقتضيه القواعد اللسانية للرمز. وإننا لنجد هنا، مهمة اللساني الحديث وقد اندرجت في سلم علم الخطاب. وهذه مهمة من شأنها أن تصف قاعدية الجمل، وليس معناها، وسنجتهد، بالطريقة نفسها، لكي نجد مفهوم «القبول» للمؤلفات الأدبية، وليس لمعانيها، ومن أجل هذا، فإننا لن نصنف مجموع المعاني الممكنة وكأنها نظام ثابت، ولكن سنصنفها آثاراً لتنظيم هائل و«فاعل» (وذلك لأن مفهوم القبول يسمح بصناعة المؤلفات)، يمتد اتساعه من الكاتب إلى المجتمع.

وأقول، رداً على «ملكة اللسان» التي أفصح عنها هامبولدت وتشومسكي، إنه ربما كان في الإنسان «ملكة أدبية»، وطاقة كلامية، لاعلاقة لها بالعبقرية، لأنها لم تصنع من الاستلهام، أو من الإرادة الشخصية، ولكن من قواعد تكدست بعيداً عن المؤلف. وهذه القواعد ليست صوراً، ولا أفكاراً، أو أبياتاً ينفثها صوت ربة الفن الأسطوري في سمع الكاتب. إنها منطق الرموز الكبير، وهي الأشكال الفارغة العظمى. إنها هي التي تسمح بالكلام وبتنفيذ العمل.

ويمكن للمرء أن يتصور التضحيات التي يكلفنا بها مثل هذا العلم إزاء من نحب، أو نعتقد أننا نحبه في الأدب عندما نتكلم عنه، ألا وهو الكاتب. ومع ذلك، فكيف يمكن للعلم أن يتكلم عن كاتب من الكتاب؟. إن علم الأدب لايستطيع أن ينسب العمل الأدبي، وإن كان هذا العمل ممهوراً بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة. وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل[33]. ونحن نميل على وجه العموم، في يومنا هذا على الأقل، إلى الاعتقاد بأن الكاتب يستطيع أن يدعي المعنى المتضمن في عمله. كما يستطيع أن يحدد هذا المعنى بأنه المعنى الشرعي، وقد نشأ عن هذا الأمر سؤال غير معقول، توجه به الناقد إلى الكاتب، أي إلى حياته، وآثار مقاصده. وذلك لكي يؤكد لنا بنفسه مايعنيه كتابه: فثمة رغبة ملحة لجعل الميت يتكلم، أو لكي تتكلم بدائله، وزمنه، والجنس، والمعجم اللفظي، وكل المعاصرين له، أي الملاك، كناية لحقه الماضي على إبداعه. بل ثمة ماهو أكثر من ذلك: إنه ليطلب منا أن ننتظر موت الكاتب لكي نتمكن من معالجته بموضوعية. وإننا لنرى في هذا الأمر انقلاباً عجيباً: إذ كيف يُعالج الكتاب كما لو أنه حدث واقعي في اللحظة التي يصبح فيها أسطورياً.

---

(33) الأسطورة كلام ليس له مرسل حقيقي كما يبدو. إنها لتضطلع بالمضمون، ولتطالب بالمعنى، وهذا يعني «إذن أنها لغز»، انظر كتاب ل. سيباغ: «الأسطورة نظام ورسالة» (العصور الحديثة، مارس، 1965).

إن للموت أهمية أخرى: إنه يجعل توقيع الكاتب غير واقعي، ويجعل العمل أسطورياً: فلقد تهلك حقيقة الطرف النادرة عبثاً لكي تنضم إلى حقيقة الرموز[34]. وهذا مايعرفه الشعور الشعبي: إننا لانذهب لكي نرى مسرحية من أعمال «راسين»، ولكن لكي نرى «راسين» بالطريقة التي نرى فيها فيلماً من أفلام «الوسترن». وكأننا في هذا نحتفظ كما نشاء، ببعض الوقت من الأسبوع، لكي نتغذى قليلاً بجوهر أسطورة عظيمة. وكذلك، فإننا لن نذهب لكي نرى «فيدر»، ولكن لكي نرى «البيرما في فيدر». وهذا الحال يشبه حالنا عندما سنقرأ سوفوكل، وفرويد، وهولديرلان، وكيركارد في مسرحية «أوديب»، أو في «أنيغون». وإننا لفي الحقيقة ماكثون، لأننا منذ اللحظة التي نرفض أن يستولي الميت فيها على الحي، نجد الزلزلة الأسطورية للمعاني. فحين يمحو الموت توقيع الكاتب، فإنه يؤسس حقيقة الكتاب، الذي هو لغز. ومن غير ريب، فإن الكتاب «المتحضر» لايمكنه أن يعالج كما لو أنه أسطورة، بالمعنى الانتولوجي للكلمة. ولكن الفرق يلتصق بالرسالة التصاقاً أقل من التصاقه بالجوهر. فلقد كتبت مؤلفاتنا، ومايفرض عليها المعنى بالإكراه هو أن

---

(34) «إن ما يجعل حكم الأجيال القادمة على الفرد أكثر عدلاً من حكم المعاصرين له، يكمن في الموت. فالمرء لا يتطور على هواه إلا بعد موته..». (انظر كتاب ف. كافكا): «تحضيرات لعرس في الريف». منشورات غاليمار. ص (366) عام (1957).

الأسطورة الشفوية لاتستطيع أن تعرف: فما ينتظرنا هو أسطورة الكتابة، ولن يكون موضوعها مؤلفات معينة، أي مسجلة في صيرورة حتمية، يكون الشخص (المؤلف) هو أصلها، ولكن في مؤلفات مرت عبرها الكتابة الأسطورية العظمى، حيث الإنسانية تجرب معانيها، أي رغباتها.

يجب القبول إذن، بتوزيع موضوعات علم الأدب. فالكاتب والكتاب ليسا سوى منطلق لتحليل أفقه اللغة: ولايمكن أن يقوم علم دانتي، أو شيكسبيري، أو راسيني، ولكن يمكن أن يقوم علم للخطاب فقط. وستكون لهذا العلم أرضان واسعتان، وذلك يتعلق بالإشارات التي يعالجها. أما الأولى، فتحتوي على الإشارات الدنيا للجملة. ومثلها في ذلك العصور القديمة، وظواهر اللغة الإيحائية، و«الشذوذات الدلالية»[35]. ويمكننا أن نقول باختصار، إنها تتمثل في كل سمات اللغة الأدبية عموماً. وأما الثانية، فتحتوي على الإشارات العليا للجملة، وعلى أقسام الخطاب، حيث يمكننا أن نستخلص بنية قصصية، أو رسالة شعرية، أو نصاً استدلالياً[36].

---

(35) انظر تودوروف: «الشذوذات الدلالية»، مجلة: Langage.

(36) لقد أعطى التحليل البنيوي مكاناً لبحوث تمهيدية في الوقت الراهن، وإن مركز دراسات الاتصالات الجماهيرية في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا يقوم بها أيضاً. وذلك انطلاقاً من أعمال: ف. بروب، وكلود ليفي ستروس. ويمكننا، فيما يخص «الرسالة الشعرية»، أن نرى جاكبسون في كتابه =

تقوم وحدات الخطاب، كبيرها وصغيرها، ضمن علاقة اندماجية (كما هو حال الجذر بالنسبة للكلمة، وحال الكلمة بالنسبة للجملة). ولكنها تتشكل في مستويات مستقلة عن الوصف. وإذا أخذ النص على هذا الشكل، فإنه سيمنح نفسه إلى تحاليل أكيدة. ولكن من البدهي أن هذه التحليلات ستدع خارج نطاقها راسباً هائلاً. وسيتناسب هذا الراسب جيداً مع مانراه اليوم أساسياً في العمل (العبقرية الشخصية، الفن، الإنسانية)، اللهم إلا إذا لم نجد فائدة وحباً بالنسبة إلى حقيقة الأساطير.

إن الموضوعية، وهي مطلب هذا العلم الجديد للأدب، لن تتجه إلى العمل المباشر (الذي يصدر عن التاريخ الأدبي أو عن فقه اللغة)، ولكن إلى معقوليته. ولقد أسس علم الأصوات موضوعية للمعنى الصوتي (وليس فقط للمعنى المادي) دون أن يرفض التحقيقات التجريبية للصوتيات. وثمة موضوعية للرمز على غرار هذا، وهي تختلف اختلافاً بيناً عن الموضوعية الضرورية لإنشاء

= «دراسات في اللسانيات العامة». (منشورات مينوي. الفصل الثاني. عام 1963)، وكذلك يمكننا أن نرى نيقولا ريفه في «التحليل البنيوي للشعر» (مجلة اللسانيات عدد /2/ عام 1963)، ويمكننا أن نرى كلود ليفي ستروس ورومان جاكبسون في «القطط لشارل بودلير» (L'Hamme, II, 2, 1966)، ويمكن أن نرى جان كوهين في كتابه «بنية اللغة الشعرية» وهو من منشورات فلاماريون، عام 1966.

الأدب. وإذا تأملنا، فسنرى أن الموضوع يقدم للجوهر ضوابطه، ويغفل ضوابط المعنى: «فقواعد» العمل ليست هي اللهجة التي كتب فيها. وإن موضوعية العلم الجديد توجه عنايتها إلى القواعد الثانية، وليس إلى الأولى. ولذا، فإن العلم الجديد لن يهتم بالعمل وجوداً، ولكن سينصب اهتمامه عليه فهماً، كما كان في الماضي وكما هو بالحاضر: وسيكون المعقول، في هذه الحالة، هو ينبوع موضوعيته.

ثمة فكرة، يجب إذن، أن نقول لها وداعاً، فهي ترى أن في استطاعة علم الأدب أن يعلمنا المعنى الذي يتحتم إعطاؤه للعمل: غير أن العلم لن يعطي أي معنى، ولن يسعى للعثور عليه. ولكنه، وإن لم يكن كذلك، فإنه يصف المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه. ويقوم وصفه لها بطريقة يقبلها منطق البشر الرمزي. ويشبه حاله في هذا حال جملة اللغة الفرنسية التي يقبلها «الحس اللساني» للفرنسيين. وإذا كان هذا هكذا، فأمامنا طريق طويل علينا أن نقطعه، من غير ريب، من قبل أن نحوز على لسانيات تختص بالخطاب. وأنا أقصد في هذا علماً حقيقياً للأدب يتلاءم مع الطبيعة الفعلية لموضوعه.

وإذا كانت اللسانيات تستطيع أن تمد لنا للعون يداً، فإنه ليس في مقدورها، وحدها، أن تحل القضايا التي تطرحها عليها هذه المواضيع الجديدة المكونة من أقسام الخطاب ومن المعاني المضاعفة. إنها لتحتاج من التاريخ عوناً. فهو يقول لها خبر المدة، وهي، لأنها في

الغالب واسعة، فإن القوانين الثواني تمكث فيها (مثل قوانين البلاغة). واللسانيات تحتاج إلى الأنتروبولوجيا، فهي تسمح لها بمقارنات تحدثها، ودمج متتابع تقيمه، وبوصف للمنطق العام للدوال.

5

النقد

ليس النقد هو العلم، فهذا يعالج المعاني، وذاك ينتجها. غير أن النقد يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة. فهو يعطي الكلام المجرد لغة، ويعطي اللغة الأسطورية كلاماً. وهي لغة صنع العمل منها، وعليها تقوم المعالجة العلمية.

إن علاقة النقد بالعمل هي علاقة المعنى بالشكل ولايستطيع الناقد أن يزعم أنه «يترجم» العمل، ولايستطيع، خصوصاً، أن يجعله أكثر وضوحاً. وإن كل مايستطيع أن يفعله هو أن «يولّد» معنى يشتقه من الشكل. فالشكل هو العمل. فإذا قرأ «فتاة مينوس، وباسيفاي»، فدوره ليس في أن يقرر أن المقصود هو «فيدر» (ففقهاء اللغة يفعلون هذا جيداً)، ولكن في أن يتصور شبكة من المعاني،

تأخذ مكانها فيه مثل الجهنمية، وموضوع الشمس، ويكون ذلك حسب مقتضيات منطقية، سنعود إليها على الفور.

إن النقد يشطر المعاني. ويأتي بلغة ثانية فيجعلها تحوم فوق لغة العمل الأولى، أي أنه ينسق بين الإشارات. والمقصود باختصار، هو إجراء تشويه. وذلك لأن العمل، من جهة أولى، لايهب نفسه أبداً إلى انعكاس مجرد (فهو ليس شيئاً مرآوياً كالتفاحة أو العلبة). ومن جهة أخرى فإن التشويه نفسه عملية تحويلية «مراقبة». وتخضع كل هذه الأمور إلى مقتضيات بصرية: فما يعكسه العمل، عليه أن يحوله كاملاً. وهو لايحوّل شيئاً إلا ويتّبع فيه بعض القوانين. ثم إنه يحول دائماً باتجاه واحد. وهذه هي لوازم النقد الثلاثة.

لايستطيع الناقد أن يرمي القول على عواهنه[37]. ومع ذلك، فإن الرقيب على أقواله ليس هو الخوف الأخلاقي من «الهذيان». أولاً، لأنه يترك للآخرين العناية غير المشرفة لكي يحسموا حسماً قاطعاً بين العقل واللاعقل، وذلك في العصر نفسه الذي أصبحت فيه القسمة بينهما مرفوضة[38] ثم ثانياً، لأن الحق في «الهذيان» قد افتتحه

---

(37) هذا اتهام قذف به ريمون بيكار النقد الجديد.

(38) هل يجب التذكير بأن للجنون تاريخاً ـ وأن هذا التاريخ لم ينته بعد؟ انظر كتاب ميشيل فوكو: الجنون واللاعقل، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي. منشورات بلون. عام 1961.

الأدب منذ لوتريسامون على الأقل، ولأن النقد يستطيع أن يدخل في الهذيان مدخل قوة مدفوعاً بحوافز شعرية. ولاينقصه إلا القليل لكي يعلن عن ذلك. ويمكن القول أخيراً، إن الهذيانات اليوم هي، في بعض المرات، حقائق الغد: ألم يظهر «تين» هاذياً بالنسبة إلى كل من «بوالو»، و«جورج بلان»، و«برينيتيير»؟ لا، فالناقد إذا التزم بقول شيء (وليس أي شيء)، فهذا يعني أنه يعطي للكلام (كلام المؤلف وكلامه الخاص) وظيفة دالة. كما يعني أن التشويه الذي طبع به العمل (وليس ثمة أحد في العالم يستطيع أن يفصله عنه) إنما تقوده المقتضيات الشكلية للمعنى: فنحن لانصنع المعنى اعتباطاً (وإذا ارتبتم، فحاولوا): فليست رقابة النقد هي معنى العمل، وإنما هي معنى مايقوله فيه.

أما المقتضى الأول، فيُلزم المرء أن يرى أن كل مافي العمل دال: فالقواعد لاتكون موصوفة جيداً إذا لم تستطع كل الجمل أن تجد فيها شرطها. وكذلك، فإن نظام المعنى ليعتبر ناقصاً، إذا لم يستطع الكلام جميعاً أن ينتظم فيه، وأن يتخذ منه مكاناً جدياً: وإلا فما معنى أن تكون سمة من السمات شديدة البروز، وأن لايكون الوصف جيداً.

إن هذه القاعدة الشمولية، التي يعرفها اللسانيون جيداً، ذات بعد آخر، وهو بعد لايدانيه نوع المراقبة الإحصائية التي أريد لها، كما يبدو، أن تكون على الناقد لزاماً. وإضافة إلى هذا فثمة رأي عنيد، يدعى بنموذج العلوم الفيزيائية، جاء ليهمس له أنه لايستطيع أن

يأخذ من العمل سوى عناصر متواترة، ومتكررة. وهو إلاّ يفعل فسيقع في إثم «التعميمات المتعسفة» و«التقديرات الاستقرائية الضالة». وستقولون له لايمكنك أن تعالج معالجة «العموميات» أوضاعاً نجدها فقط في مسرحيتين أو ثلاث من مسرحيات راسين المأساوية. وإذا كان هذا هكذا، فيجب التذكير مرة أخرى، أن المعنى لايلد، بنيوياً، من التكرار، ولكن من الاختلاف. ونضرب على ذلك مثلاً بكلمة نادرة: إن الكلمة النادرة، منذ اللحظة التي تصبح فيها أسيرة ضمن نظام تحكمه الإقصاءات والعلاقات، فإنها تعني كما تعني أي كلمة متواترة: فإذا أخذنا كلمة ولتكن «باوبا»، ووضعناها في اللغة الفرنسية، فإنها لن تحمل معنى أكثر أو معنى اقل مما تحمله كلمة «صديق». ولذا، فإن لكشف الحساب عن وحدات دالة أهميته، وثمة قسم من أقسام اللسانيات يعني بذلك. غير أن هذا يضيء المعلومة وليس المعنى. وهو من وجهة نظر نقدية لايقود إلا إلى طريق مسدود. وذلك لأنه منذ اللحظة التي يتم فيها تعريف. أهمية مفهوم من المفاهيم، أو إذا شئنا، فدرجة الإقناع لسمة من السمات عن طريق عدد من مصادفات ورودها، فيجب أن يكون القرار منهجياً بشأن هذا العدد: وإني لأتساءل، انطلاقاً من أي عدد للمسرحيات التراجيدية يحق لي أن «أعمم» وضعاً من الأوضاع جاء عند راسين؟ أهي خمس، أم ست، أم عشرة؟ وهل عليّ أن أتجاوز عدداً وسطاً لكي تكون السمة ذات أهمية، ولكي يبرز المعنى؟ ثم ماذا

عليّ أن أفعل بالكلمات النادرة؟ هل أتخلص منها بوضعها تحت الاسم الحيّ «للشواذ» و«للانزياحات»؟ ألا إن كثيراً من هذا العبث يسمح علم الدلالة بتجنبه.

إن مايجب قوله هو أن مصطلح «التعميم» لايشير في نفسه إلى عملية كميّة (كأن نستدل على حقيقة السمة من عدد مصادفات ورودها)، ولكن إلى عملية نوعية (كإدخال أي كلمة، وإن كانت نادرة، في مجموع عام من العلاقات). ومن المؤكد أن الصورة وحدها لاتصنع المتخيل[39]. ولكن المتخيل لايستطيع أن يصف نفسه من غير هذه الصورة، مهما بلغت ضعفاً وقراءة، ومن غير الـ«هذا» الذي لاينهدم لهذه الصورة.

إن لتعميمات اللغة النقدية سمة تمتد على مساحة من العلاقات يشكل الترقيم جزءاً منها، وليس جزءاً من عدد المصادفات المادية لورود هذا الترقيم: فالعبارة تستطيع أن لاتتشكل إلا مرة واحدة في العمل كله. ومع ذلك، فإنها تستطيع، بتأثير عدد من التحويلات التي تحدد بدقة الواقعة البنيوية، أن تكون حاضرة «في كل مكان» و«دائماً»[40].

ولهذه التحويلات مقتضياتها أيضاً: إنها مقتضيات المنطق

---

(39) R. Picard, op. Cit, P 43.

(40) المرجع السابق. ص 19.

الرمزي. ولهذا، فقد عمدوا إلى مواجهة «هذيان» النقد الجديد بـ«القواعد الأولية للتفكير العلمي، أو للتفكير المفصلي بكل بساطة».

وإنه لأمر سخيف، إذ ثمة منطق للدال. ومن المؤكد أنه غير معروف جيداً، وليس من السهولة بمكان أن يعرف المرء إلى أي نوع من أنواع «المعرفة» ينتمي. غير أننا، على الأقل، نستطيع أن نقاربه، تماماً كما يفعل علم النفس والبنيوية إزاءه. وإننا لنعرف أيضاً أننا لانستطيع أن نتكلم عن الرموز خبط عشواء. وكذلك، فإننا نمتلك ـ وإن كان مؤقتاً ـ بعض النماذج التي تسمح بشرح نعرف منه نوع المصادر التي صدرت عنها السلاسل الرمزية. ويقع على هذه النماذج عبء الحماية من الدهشة، التي نفسها مدهشة، والتي يعاني النقد القديم منها حين يرى تقارباً بين الخانق والسم، بين الجليد والنار. ولقد أعلن كل من علم النفس والبلاغة في الوقت نفسه عن هذه الأشكال التحويلية.

فمنها مثلاً: الإبدال (التشبيه)، الحذف (الإضمار)، الكثافة (الجناس)، النقل (الكناية)، النفي (قلب المعنى)، ومايبحث النقد عنه، هي هذه التحويلات المنتظمة وغير المشكوك فيها، والتي تتناول سلاسل ممتدة (العصفور، الطيران، الزهرة، النار، الأسهم النارية، المروحة، الفراشة، الراقصة، عند مالارميه). وهذه كلها تسمح بإقامة علاقات بعيدة ولكنها شرعية (النهر الكبير هادىء والشجرة خريفية). وتخترق العمل من خلال هذه العلامات وحدة تتسع أكثر فأكثر، بعدياً عن أي شكل من أشكال القراءة «الهاذية». فهل يظن

ظان أن هذه العلاقات سهلة؟ إننا لانظن أنها أكثر سهولة من علاقات الشعر نفسه.

إن الكتاب عالم، والناقد يكابد إزاءه من شروط الكلام مايكابده الكاتب إزاء العالم، وهنا نصل إلى ثالث مقتضيات النقد. فالتشويه الذي يطبع به الناقد موضوعه موجه دائماً، مثله في ذلك مثل الكاتب في إحداث تشويهه. ويجب على التشويه أن يسير في اتجاه واحد، فما هو هذا الاتجاه؟ هل هو اتجاه «الذاتية» التي جعلوا منها للنقد الجديد قضية القضايا؟.

إننا نفهم عادة أن النقد «الذاتي» خطاب متروك تماماً إلى فطنة «الذات». فهي لاتعير الموضوع أي اهتمام. ونفترض أنها (وذلك لكي نرهقها) مقتصرة على التعبير الفوضوي، وعلى ثرثرة المشاعر الفردية، ويمكننا أن نرد على هذا الزعم، بأن الذاتية المنظمة ذاتية مثقفة (تنتمي إلى الثقافة)، وتخضع لمقضيات عظمى، وهذه المقتضيات هي نفسها ناشئة عن رموز العمل. وربما كان لمثل هذه الذاتية حظ في مقاربة الموضوع الأدبي أعظم من موضوعية جاهلة، عمياء، ومنغلقة على نفسها، وتختبىء خلف الأدب كاختفائها خلف طبيعة. ولكن، والحق يقال، ليس هذا هو المقصود تماماً: فالنقد ليس هو العلم. ففي النقد، يجب أن لانقيم تعارضاً بين الموضوع والذات، ولكن بين الموضوع ومحموله. وسنقول بشكل آخر إن النقد يواجه موضوعاً ليس هو العمل، ولكنه لغته الخاصة، فأي علاقة

يستطيع الناقد أن يقيمها مع اللغة؟ نعتقد أنه يجب البحث في هذا الجانب لتحديد ذاتية الناقد.

إن النقد الكلاسيكي يشكل اعتقاداً ساذجاً بأن الذات امتلاء، وأن العلاقة بين الذات واللغة هي علاقة بين مضمون وتعبير. غير أن الالتفات إلى الخطاب الرمزي يقود، كما يبدو، إلى اعتقاد مخالف: فالذات ليست امتلاء فردياً، يحق أو لايحق لنا أن نفرعها في اللغة (وذلك بحسب «الجنس» الذي نختاره)، ولكنها على العكس من ذلك، تشكل فراغاً من حوله ينسج الكاتب كلاماً التحويل فيه غير محدود (داخل في سلسلة تحويلية)، وبشكل تدل فيه كل كتابة «لاتكذب»، ليس على الصفات الداخلية للذات، ولكن على غياب الذات نفسها[41]. فاللغة ليست محمول الذات التي لاتعبر أو التي تستخدم في التعبير. إن اللغة هي الذات[42]. ويبدو لي (ولاأعتقد أني الوحيد الذي يفكر في هذا) أن هذا هو مايحدد الأدب بدقة: فإذا المقصود فقط هو التعبير عبر صور (كما لو أننا نعصر ليمونة) عن ذوات ومواضيع استوت في امتلائها، فما فائدة الأدب؟ إن أي خطاب سيء

---

(41) نتعرف هنا على صدى من أصداء تعاليم الدكتور «لاكان» في حلقته الدراسية في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

(42) يقول ريمون بيكار: «ليس هناك أمر ذاتي سوى الأمر الذي لايعبر» (ذكر سابقاً، ص13). وهذا إقصاء سريع لعلاقات الذات باللغة، ولكن «مفكرين» آخرين غير بيكار يصنعون من هذا الأمر قضية صعبة للغاية.

النية يكفي في هذا.

يهتم الرمز بضرورة الإشارة دون كلل إلى «لاشيء» «الأنا» الذي أكونه. فإذا ما أضاف الناقد لغته إلى لغة الكاتب، ورموزه إلى رموز العمل، فإنه «لايشوّه» الموضوع لكي يعبر عن نفسه فيه، ولا يصنع منه محمولاً لشخصيته بالذات. إنه يعيد إنتاج إشارة الأعمال نفسها، كما لو كان إشارة منفصلة ومتنوعة. فرسالة هذه الأعمال التي تتكرر إلى مالا نهاية ليست هي هذه «الذاتية»، ولكنها الاختلاط نفسه بين الذات واللغة، وذلك بطريقة يقول فيها النقد والعمل دائماً: «أنا الأدب»، وبهذا لن يعلن الأدب أبداً عبر صوتيهما إلا عن غياب الذات.

إن النقد قراءة عميقة (أو هو أيضاً: قراءة جانبية). وهو يكتشف في العمل معقولاً معيناً. وإنه في هذا، والحق يقال، ليفكك تأويلاً ويشارك فيه. ومع ذلك، فإن مايهتك النقد ستره، لايمكن أن يكون هو المعنى (لأن المعنى يتراجع دون توقف حتى يصل إلى فراغ الذات). ولقد يكون فقط سلسلة من الرموز والعلاقات المتجانسة: إن «المعنى» الذي يعطيه النقد للعمل، وله الحق في ذلك، ليس في نهاية الأمر سوى إزهار للرموز التي تصنع العمل. وعندما يستخلص الناقد من كلمتي «العصفور والمروحة» المستخدمتين عند مالارميه «معنى» مشتركاً هو «الذهاب والإياب»، أو «الافتراض»، فإنه لايدل بهذا على الحقيقة النهائية للصورة، وإنما يدل فقط على صورة جديدة

هي نفسها معلقة. وما كان لهذا أن يكون إلا لأن النقد ليس ترجمة ولكن لأنه تلميح وتعبير تحليلي. ولذا، فهو لايستطيع أن يزعم أنه وجد «عمق» العمل. فهذا العمق هو الذات نفسها، أي إنه «الغياب»: وعلى هذا، فكل استعارة إنما هي إشارة بلا عمق. وهذا المعنى البعيد هو ماتدل عليه السيرورة الرمزية في تكاثرها: والناقد لايستطيع إلا أن يتابع استعارات العمل، لا أن يقلصها. ونقول، لمرة إضافية، إنه إذا كان في العمل معنى «خفي» و«موضوعي»، فإن الرمز ليس إلا تورية، والأدب ليس إلا قناعاً تنكرياً، والنقد ليس إلا فقهاً للغة. وإنه لمن العقم أن يؤتى بالعمل إلى الوضوح المحض.

وإذا صير الأمر إلى هذا، فلن يبقى فوراً ثمة مايقال. وبهذا تصبح وظيفة العمل إغلاق شفاه أولئك الذين يقرأونه. ولكن الأمر يكون أقل عبثاً بقليل عندما يبحث المرء في العمل عما يقوله العمل من غير أن يقوله. وكذلك أن يفترض أن للعمل سراً نهائياً، إذا ما اكتشف فلن يكون هناك مايمكن إضافته. ومهما قلنا عن العمل، فإن اللغة تبقى فيه دائماً، وكذلك الذات، و«الغياب»، «تماماً كما كان في لحظته الأولى».

إن معيار الخطاب النقدي يكمن في سداده. وكذلك الحال في الموسيقى. فإذا كان سلم التوزيع جيد الإحكام، فإن هذا لايعني أنه سلم «حقيقي». ذلك لأن حقيقة الغناء تتعلق بدقة الأداء في نهاية الأمر، وإن الدقة إنما تكمن في تآلف الأنغام أو تناغمها. وإذا كان هذا

هكذا، فإن الناقد لكي يكون حقيقياً، فعليه أن يكون سديداً، وأن يجرب إعادة الإنتاج بلغته الخاصة. ولايكون ذلك كذلك إلا بإخراج «روحي دقيق»[43]. وأما إذا أخطأ في تقدير الشروط الرمزية تحديداً، فإنه لايستطيع أن يحترم العمل.

ثمة طريقتان تتساويان ظهوراً، يفوّت المرء بهما الرمز على نفسه. أما الأولى، فسريعة. وهي تقضي بإنكار الرمز، ودفع كل الجانب الدال في العمل نحو تسطيحات تجعل منه أدباً غير صحيح، أو يغلقه في طريق مسدود من الشروح الزائفة. وأما الطريقة الثانية، فتقع على العكس من هذا تماماً. فهي تقضي بتأويل الرمز تأويلاً علمياً: إنها تعلن، من جهة، أن العمل يهب نفسه للتفكيك (أي إلى مانعرف به أنه رمزي)، ولكنها، من جهة ثانية، إذ تقود هذا التفكيك، تستخدم فيه كلاماً حرفي الطابع، من غير عمق، ولارشح، وتتجلى مهمته في إيقاف التشبيه القائم في العمل إيقافاً تاماً. فهي تمتلك بذلك «حقيقتها» في هذه الوقفة: وتمثل هذا النموذج الأعمال النقدية الرمزية ذات القصد العلمي (أي الذي يقوم على علم الاجتماع أو على التحليل النفسي). ونجد في الحالين أن التباين القسري للغات، وللعمل، وللنقد، هو الذي يفوّت الرمز. فالرغبة في اختزال الرمز

---

(43) يقول مالارميه في المقدمة: «إن ضربة زهر، لن تلغي المصادفة أبداً». (الأعمال الكاملة. منشورات بلياد، ص455).

تعادل في مبالغتها عناد من لايرى سوى الرسالة.

«يجب أن يذهب الرمز بحثاً عن الرمز»، كما يجب أن تتكلم لغة، ما أوتيت وسعها، عن لغة أخرى: وهكذا، تحترم رسالة العمل. وإن هذه الدورة التي تعيد الناقد للأدب، ليست عبثاً. إنها تسمح بمقاومة تهديدين معاً: فالكلام عن عمل مايعرض المرء فعلاً أن يسكب كلاماً من غير جدوى، سواء كان ثرثرة، أم صمتاً. أو هو يعرضه أن يقول كلاماً تشييئياً يجمد المدلول الذي يعتقد أنه عثر عليه تحت رسالة نهائية، فالكلام السديد في النقد لايكون ممكناً إلا إذا تطابقت مسؤولية «المؤول» تجاه العمل مع مسؤولية الناقد تجاه كلامه الخاص.

يبقى الناقد، من غير حول ولاقوة، تجاه علم الأدب، وإن كان يستشفه. والسبب، لأنه لايستطيع أن يمتلك لغة كما يمتلك شيئاً أو أداة: «إنه ذلك الرجل الذي لايعرف على أي حد يجب أن يقف من علم الأدب». وعندما يأتي إلى الناقد من يعرف له هذا العلم بأنه «عرض» محض (وليس تفسيراً)، فإنه سيجد نفسه منفصلاً عنه أيضاً: فما يعرضه هو اللغة نفسها، وليس موضوعها. ومع ذلك، فإن هذه المسافة ليست كلها خاسرة، لاسيما إذا كانت تسمح للنقد أن يطور مايحتاجه العلم تحديداً. وهذا مايمكن أن نسميه «السخرية». فالسخرية ليست شيئاً آخر سوى سؤال تطرحه اللغة

على اللغة[44].

لقد اعتدنا أن نعطي الرمز أفقاً دينياً أو شعرياً، فمنعنا ذلك من ملاحظة التهكم في الرموز، كما منعنا من ملاحظة تلك الطريقة التي تطرح اللغة فيها للمناقشة عبر المبالغات الظاهرة، والمعلنة للغة. فإزاء تهكم فولتير الهزيل، إذ هو نتاج نرسيسي للغةٍ جد واثقة بنفسها، نستطيع أن نتصور تهكماً آخر. ونسميه الباروك. لأننا لانجد تسمية أفضل. وسبب هذه التسمية لأن الباروك يتلاعب بالأشكال وليس بالكائنات، ولأنه يفتح اللغة ولايقلصها[45]. فلماذا يمنع التهكم عن النقد؟ مع العلم أنه ربما يكون الكلام الجدي الوحيد الذي تُرك له. وذلك على اعتبار أنِ وضع اللغة والعلم لم ينشأ بعد ـ

---

(44) مادامت ثمة علاقة بين الناقد والروائي، فإن سخرية الناقد (إزاء لغته الخاصة كموضوع للإبداع) لا تختلف اختلافاً أساساً عن التهكم أو عن الدعابة التي تطبع بطابعها، كما يرى لوكاتش، كتاباً مثل رونيه جيرار، ول. غولودمان، وتؤثر في الطريقة التي يتجاوز الروائي بها وعي أبطاله. (انظر غولدمان «مدخل إلى قضايا علم اجتماع الرواية»، معهد علم الاجتماع، بروكسيل 1963، ص/229). وإنه لمن غير المفيد أن نقول إن التهكم (أو التهكم الذاتي) لم يلاحظه قط أعداء النقد الجديد.

(45) يحتوي المذهب الغنفوري دائماً على عنصر انعكاس، بالمعنى المتجاوز للتاريخ. فعبر أصوات تستطيع أن تتغير جداً، وتتراوح بين الخطابة واللعب البسيط، نجد أن الصورة المبالغ فيها تتضمن انعكاساً على اللغة حيث يمتحن الجد: (سيفيرو سور دوي: «جوغونفورا» مجلةTel Quel).

وهذا مايبدو عليه الحال اليوم أيضاً. ويظهر أن التهكم هو المعطى المباشر للنقد: ليس في رؤية الحقيقة، حسب كلام كافكا، ولكن في أن يكونها[46]. ويكون ذلك بشكل يعطينا الحق لنسأله ليس: «إجعلني أعتقد بما تقول»، ولكن أكثر أيضاً: «إجعلني أعتقد بقرارك في قوله».

---

(46) «لايستطيع كل الناس أن يروا الحقيقة، ولكن يمكن لكل الناس أن يكونوها» ف. كافكا. ذكره مارت روبير في مرجع سابق، ص80.

6

القــراءة

بقي وهم أخير، يجب التخلص منه: إن الناقد لايستطيع، في أي شيء من الأشياء، أن ينصب نفسه بديلاً عن القارئ. وإذا كان ذلك كذلك، فإنه لمن العبث أن يستخلص لنفسه فائدة ـ أو أن نطلب منه هذا ـ حين يعير لقراءة الآخرين صوتاً مهما جل جلاله. وكذلك الحال، حين يجعل من نفسه قارئاً يسند إليه القراء الآخرون مهمة التعبير عن مشاعرهم الخاصة، بسبب معرفته وحكمه. ولايغير من هذا الأمر شيئاً إذا صور أيضاً حقوق الجماعة على العمل. ولكن لماذا؟ إننا إذا عرّفنا الناقد بأنه قارئ يكتب، فهذا يعني أن هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير: هو الكتابة.

وإذا كان هذا هكذا، فإن الكتابة، بشكل ما، تهشيم للعالم

(الكتاب). وإعادة لخلقه. ولنفكر، هنا، جيداً بالطريقة العميقة والدقيقة كما هي العادة، التي نظم بها العصر الوسيط العلاقات بين الكتاب (الكنز العتيق)، وأولئك الذين حُمّلوا أمانة اقتياد هذه المادة المطلقة (باحترام بالغ) عبر الكلام الجديد. أما نحن اليوم، فلا نعرف سوى المؤرخ والناقد (ويريدون منا، على غير حق أيضاً، أن نخلط بينهما).

لقد أقام العصر الوسيط حول الكتاب أربع وظائف متميزة: «الناسخ» (وهو الذي ينسخ دون إضافة). و«المصنف» (وهو الذي لايضيف من أشيائه شيئاً أبداً). و«الشارح» (وهو الذي لايتدخل من تلقاء نفسه في النص المنسوخ إلا ليجعله مدركاً). وأخيراً، «المؤلف» (وهو الذي يعطي أفكاره الخاصة، معتمداً على سلطات أخرى).

إن مثل هذا النظام لمقام بوضوح لغاية واحدة، وهي الإخلاص للنص القديم. إذ هو النص الوحيد المعترف به (وهل يمكن أن نتصور احتراماً أكبر من احترام العصر الوسيط لأرسطو أو بريسيان). ومع ذلك، فإن مثل هذا النظام ينتج «تأويلاً» للقديم سارعت الحداثة برفضه. وإنه ليبدو لنقدنا الموضوعي «هاذياً» تماماً. ذلك، لأن الرؤية النقدية تبدأ «بالمصنف» نفسه: إذ ليس من الضروري أن يضيف المرء من عنده شيئاً على النص لكي «يشوهه»: يكفي أن يسرده، أي أن يفككه. وهكذا يلد معقول جديد مباشر. ويصبح هذا المولود مقبولاً إلى حد ما. فهو ليس أقل بناء من الأول.

والناقد ليس شيئاً آخر سوى «الشارح». ولكنه يملأ هذه المهمة تماماً (وهذا يكفي لعرضه): فهو، من جهة أولى، مرسل، يقود مجدداً مادة مضى العهد بها (وهذه المادة كثيرما احتاج إليها: ألم يكن راسين، في نهاية الأمر، مديناً بشيء ما لجورج بوليه[47]، وفرليين لجان بيير ريشار؟). وهو، من جهة ثانية، عامل. فهو يعيد توزيع عناصر العمل مجدداً، وبشكل يكسبه نوعاً من الذكاء، أي يكسبه نوعاً من المسافة.

وثمة انفصال آخر بين القارىء والناقد: فبينما نحن لانعرف كيف يكلم القارىء كتاباً، نجد أن الناقد مضطر أن يتبع «لهجة» معينة. ولايمكن لهذه اللهجة إلا أن تكون ذات صبغة تأكيدية. وكذلك، فإن الناقد يستطيع أن يشك بنفسه، وأن يتألم بألف شكل وقد ينصب هذا على نقاط غير محسوسة تأتي من مراقبيه الأكثر عداء. وهو لايستطيع، في النهاية، إلا أن يلتجأ إلى كتابة ممتلئة، أي إلى كتابة تقريرية. وإنه لمن العبث أن يزعم المرء تجنب العمل المؤسساتي الذي يؤسس كل عمل كتابي على اعتراضات من التواضع، والشك، أو الحذر. فنحن نرى هنا إشارات منظمة، كغيرها من الإشارات. وهي لاتستطيع أن تضمن شيئاً.

---

(47) جورج بوليه: «جاشية حول الزمن الراسيني». (دراسات حول الزمن الإنساني، منشورات بلون، عام 1950)، ج. ب. ريشار «تفاهة فيرلين». (شعر وعمق، منشورات سوي، عام 1955).

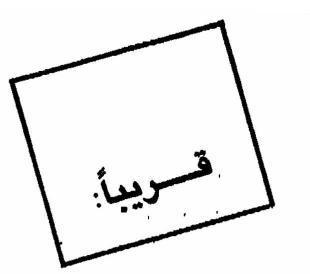
إن الكتابة «تعلن»، وهي بهذا تكون كتابة. فكيف يمكن للنقد أن يكون استفهامياً، أو اختيارياً، أو شكاكاً من غير سوء نية؟. إنه كتابة، وإن فعل كتب، يعني تحديداً لقاء خطر الإبدال الصوتي، والتعاقب المحتوم لكل من الصدق/ الكذب. وإن عقيدة الكتابة حين تنادي به، إذا وجدت نفسها في ذلك، إنما هو التزام، أو هو بعض من فعل يستمر في الكتابة.

وهكذا، فإن «ملامسة» النص، ليس بالعينين، ولكن بالكتابة، تحفر بين النقد والقراءة جرفاً، وهو نفس ماتقيمه الدلالة بين حافة الدال وحافة المدلول. وذلك لأنه ما من أحد في العالم يعرف شيئاً عن المعنى الذي تضيفه القراءة على العمل. وربما لأن هذا المعنى، باعتباره يمثل الرغبة، فهو ينشأ خارج نظام اللغة.

إن القراءة، وحدها، تحب العمل ولذا، فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة. فالقراءة، هي رغبة العمل. والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل. ولذا، فهو يرفض أن يتجاوزه إلى أي كلام يقع خارج كلام العمل نفسه: والتعليق الوحيد الذي يستطيع أن ينتجه قارىء محض، والذي قد يبقى له، هو المحاكاة (كما يدل على هذا مثل بروست العاشق للقراءة والمحاكاة). وإن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير للرغبة. أو هي رغبة، ليس في العمل، ولكن في لغته الخاصة. ولكن هذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها.

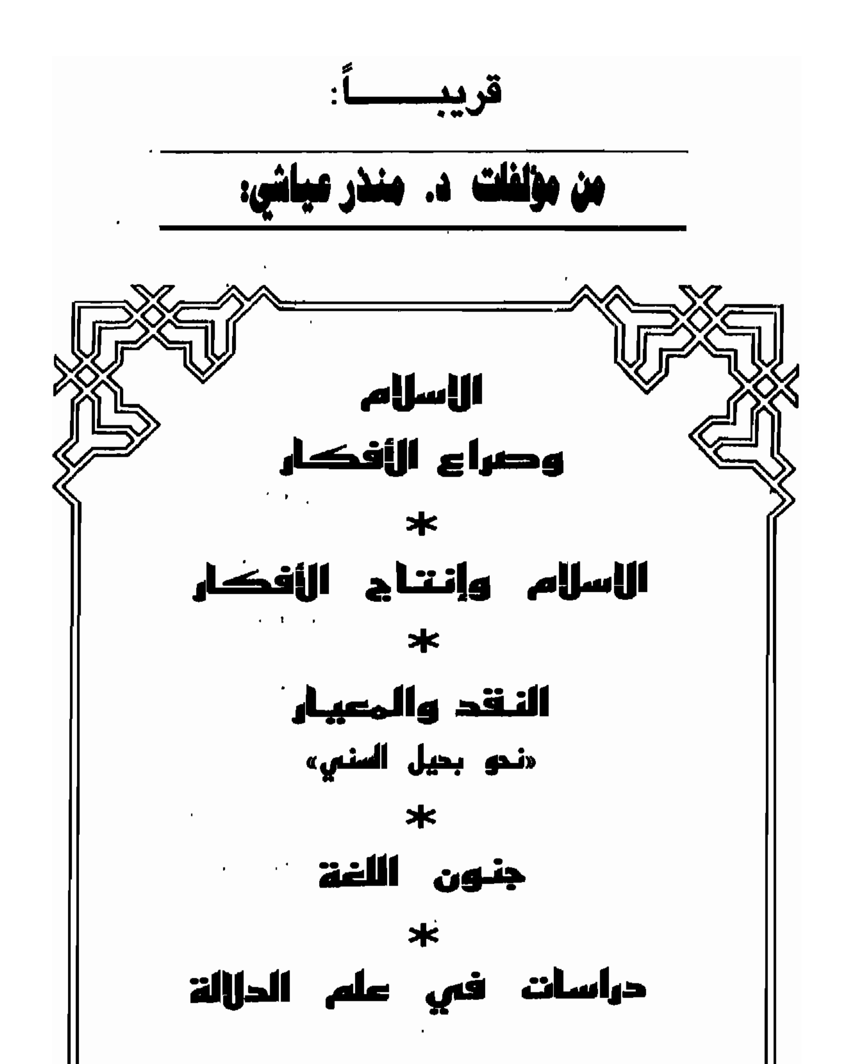
وهكذا، يدور الكلام حول الكتاب: قرأ، كتب. فمن رغبة إلى أخرى يمضي كل أدب. وكم من كاتب لم يكتب إلا ليقرأ؟ وكم من ناقد لم يقرأ إلا ليكتب؟ فلقد قاربا بين طرفي الكتاب، ووجهي العلاقة لكي تخرج من هذا كلمة. فالنقد ليس إلا لحظة من هذا التاريخ الذي ندخل فيه، والذي يقودنا نحو الوحدة، ونحو حقيقة الكتابة.

الفهـــــرس



CEC

* النقد الأدبي في القرن العشرين «٢» — جان إيف تادييه
* شعرية أحلام اليقظة — غاستون باشلار
* الأسلوبية — بيير جيرو
* مفهوم الأدب — تزيفيتيان تودوروف
* هسهسة اللغة — رولان بارت
* الحداثة — مالكوم برادبري



قريبـــــاً:

من مؤلفات د. منذر عياشي:

الاسلام

وصراع الأفكار

*

الاسلام وإنتاج الأفكار

*

النقد والمعيار

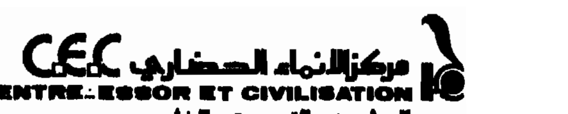
«نحو بحيل السني»

*

جنون اللغة

*

دراسات في علم الدلالة



ص.ب 6333 – حلب – سورية

B.P. 6333, ALEP, SYRIE




تطلب منشوراتنا
في الوطن العربي من : المركز الثقافي العربي

□ بيروت/الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
● ص.ب/113-5158/● هاتف/343701-352826/● تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/● 42 الشارع الملكي ـ الأحباس
● ص.ب/4006/● هاتف/307651-303339/
● 28 شارع 2 مارس ● هاتف /271753 - 276838/ ● فاكس /305726/ .



د. منذر عياشي

يتصدى الدكتور منذر عياشي لمهمة جليلة تتمثل في مسعاه الحثيث لترجمة نصوص من مصادرها الحديثة ، وخاصة الفرنسي منها وقدم من هذه النصوص النقدية المترجمة بضعة أعمال عن الأسلوبية ، وعلم الدلالة ، ومفهوم الأدب ، ثم هذه الأعمال لرولان بارت وهو بذلك يؤسس لمرجعية علمية تتشكل مع ما يماثلها لتكون مكتبة نقدية للباحث العربي

أحياناً تثار أسئلة وملاحظات تشبه تلك الأسئلة وتلك الملاحظات التي يطرحها الناس عن تكرار تحقيق مخطوطة من المخطوطات أو تكرار ترجمة عمل من الأعمال ان الترجمة هي أولاً نقل من نوع خاص لنص أجنبي ، وهذا النقل يتضمن فهم الناقل وتفسيره للأصل ، ووجود ترجمتين أو أكثر يعني وجود فهمين وتفسيرين . أو أكثر. وهذا إثراء واضافة معرفية تزيد من ثقافة القارىء الذي لا يعرف النص الأصلي بلغته الأم ، وإذا ما تعددت النقول والتفسيرات فإن القارىء سيجد ملامح متفاوتة تشير إلى الأصل وتقترب منه كما حدث من قبل مع نقولات وتلخيصات أسلافنا لكتاب «أرسطو» في الشعر . وكما حدث في ترجمات معاصرينا لأعمال شكسبير وبحيرة لامارتين وغير ذلك من الأعمال وكما فعل الغربيون في ترجمات المعلقات وألف ليلة وليلة ، حيث تتكرر الترجمات ومن ثم تزداد المعارف من خلال تنوع التفسيرات والتأويلات ومحاولات اصطياد أنفاس النص الأصلي وملاحقة نبضاته

هذه حيوية مشهودة في ترجمة (رولان بارت ... بيير جيرو . جان إيف تاديه . تزفيتيان تودوروف .. وغاستون باشلار..) هي مشروع منذر عياشي الذي يهدف أيضاً ، بالاضافة إلى كتبه المؤلفة في اللسانيات ، والأسلوبية ، والنقد ، إلى أن هناك مشروعاً فكرياً سيغني الثقافة العربية المعاصرة

د. عبد الله محمد الغذامي

إن التجديد في اي ميدان من ميادين العلم لن يمر بسهولة. و إن تاكيد هذا التجديد لن يتم مع ذلك من غير صراع. فقد عرفت كل الحضارات هذا النوع من المخاض الصعب في حياتها الفكرية، والثقافية، والعلمية.

وهذا الكتاب الذي نقدمه اليوم إلى القارىء العربي، يعكس صوراً من هذا الصراع في ميدان النقد الأدبي. فقد وقف فيه (رولان بارت)، مسلحاً بمفاهيم لسانية متطورة إزاء مفاهيم تقليدية عاش عليها الغرب قروناً طويلة. ولعل هذا الأمر يذكّرنا بالصراع الذي شهده تراثنا العربي، قديماً، و يفتّحُ بصائرنا لكي نتجاوز ما هو قائم حديثاً.

وبهذا المعنى، يصبح هذا الكتاب مشروع تغيير، يخرج به القارىء والباحث من الطريق المسدود نحو ممكنات انجازية على الصعيدين، النقدي و العلمي، كان من الصعب التفكير فيها سابقاً.

د. منذر عياشي

